que sais-je?

LA CHANSON FRANÇAISE

FRANCE VERNILLAT
ET JACQUES CHARPENTREAU

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 037829 3

Dépôt légal — 1re édition : 1971
3e édition corrigée et mise à jour : 1983, mars

© Presses Universitaires de France, 1971
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

La chanson est certainement l'art le plus *populaire* qui soit, et encore ne faut-il pas donner à ce mot la nuance restrictive (et sournoisement péjorative) qu'on trouve dans la plupart des définitions des dictionnaires. Au cours de notre histoire, ce n'est pas seulement le peuple qui a toujours chanté, mais aussi les seigneurs, les aristocrates, les intellectuels, tous ceux qui pouvaient, par leur condition sociale, avoir accès à d'autres formes d'art. La chanson, qui ne peut être définie autrement que par l'alliance plus ou moins réussie d'un texte et d'une mélodie, n'est l'apanage d'aucune classe, d'aucun groupe social, d'aucune époque. C'est un art universel, aux genres très variés, airs de cour ou chansons folkloriques, chansons savantes ou chansons de métiers. D'où une diversité considérable de sujets et de styles, la chanson politique voisinant avec la pastourelle, l'élégie avec la chanson réaliste, la chanson littéraire avec le succès à la mode du jour.

Cet engouement des Français pour la chanson a été maintes fois remarqué, comme leur aptitude à tout mettre en chansons : le Grand Condé s'inquiétait déjà des « Ponts-Neufs » pouvant brocarder ses troupes, de la même façon qu'un ministre des Finances devient la proie des chansonniers modernes. Beaumarchais a magistralement conclu : En France, « tout finit par des chansons ».

L'époque contemporaine, bien servie par les moyens modernes de diffusion, a fait fructifier cet héritage, de façon plus systématique, enserrant cet art traditionnel dans une industrie puissante qui décide des succès choisis parmi les quelque 35 000 chansons nouvelles écrites chaque année.

Les documents sont donc surabondants lorsqu'on veut suivre l'histoire de la chanson française. Mais, paradoxalement, les études qui lui ont été consacrées sont fragmentaires. Le plus souvent, on s'est arrêté à un seul genre, ou à une seule époque, peut-être parce que la chanson intéresse trop de spécialistes : musicologue, historien de la littérature ou des mœurs, folkloriste, linguiste, etc., chacun ne retenant qu'un aspect de la chanson.

Il reste à considérer la chanson comme *un art autonome*, multiforme, certes, mais les limites des genres ne sont pas toujours aussi nettes qu'on le croit. C'est donc une entreprise ambitieuse — nécessaire, pourtant, croyons-nous — de retracer dans les limites modestes de ce volume plus de dix siècles de l'histoire d'un art si prolifique. Histoire qui se poursuit tous les jours car, si tout finit par des chansons, la chanson n'est pas près de finir, quelles qu'en soient les transformations.

CHAPITRE PREMIER

LA CHANSON AU MOYEN AGE

I. — Les origines du chant

Autant que le rire, le chant est le propre de l'homme, avec la danse, qui lui dispute l'antériorité des manifestations musicales primitives. Mais quelle est la forme la plus ancienne ? Le chant ? La danse ? Les ethnomusicologues ne nous ont pas encore donné de réponse définitive. Si Walter Wiora accorde la priorité à la musique instrumentale, donc à la danse, qu'il fait remonter aux cérémonies cultuelles de la période aurignacienne, Marius Schneider fait remarquer que c'est de la bouche de Brahma que sortirent les premiers dieux, que ces immortels sont des chants, et que certaines mythologies primitives africaines ou orientales considèrent le créateur « comme un chant ».

Plus proche de nous, Lucrèce *(De Natura)* pense qu'avant de chanter, l'homme a imité d'abord avec la bouche « le ramage limpide des oiseaux ». Sans remonter aussi loin, notre propos est de rechercher quand apparaît la chanson française, à partir de quelle époque on peut certifier son existence. Si nous avons conservé, depuis le IX^e^ siècle, des textes probablement chantés, ou plutôt cantillés (cantilènes, chansons de geste), il faut évidemment attendre les débuts de la notation musicale pour

posséder — paroles et musique — un document indiscutable. Pourtant, la transcription du texte musical continue à soulever des controverses, la notation neumatique étant encore bien imprécise. C'est cependant à ce fil ténu que se rattache l'origine de la chanson française.

II. — Les troubadours et les trouvères

Les premières chansons nées sur le sol de la France actuelle furent écrites en langue « d'oc ». Elles sont l'œuvre des troubadours.

Le préromantisme du XVIII^e siècle a inventé le « style troubadour ». Repris avec ferveur par l'émigration et l'Empire, il est à son apogée vers 1830. En 1834, Théophile Gautier lui porte un coup fatal en écrivant, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, qu'il faut abandonner une fois pour toutes « ce Moyen Age de carton et de terre cuite, qui n'a de Moyen Age que le nom ».

De cette période nous est restée l'image fausse du « troubadour errant, la guitare au côté et la toque blanche emplumée (la plume abondante et d'autruche est, avec l'écharpe blanche à franges d'or, un accessoire obligé), qui égaie les longs loisirs du triste château gothique par ses tendres romances » (Davenson). Nous arrivons à peine à nous débarrasser de ces poncifs, surtout de la légende du troubadour errant, confondant ce dernier avec les jongleurs et les goliards. Quand il prend la fantaisie à Guiraud de Bornhel de visiter les châteaux voisins, il se fait accompagner de deux jongleurs chargés de chanter ses compositions. La tâche essentielle du trobador (du trouveur) est, comme son nom l'indique, de trouver, de composer des chansons.

La musique de ces chansons dérive de la forme lyrique des *versus* religieux de la célèbre école Saint-Martial de Limoges (1). La poésie en est aristocratique et savante (trobar ric) allant parfois jusqu'à l'ésotérisme (trobar clus).

On remarque, chez les troubadours, plusieurs sources d'inspiration. L'actualité y tient une grande place avec les chansons de croisade, les Sirventès et les Planhs. La première chanson de croisade en date (1137) est une chanson de Marcabru : *Pax in nomine Domini*, composée pour soutenir la croisade du roi de Castille contre les Almohades. Les Sirventès sont des chansons satiriques, blâmant un personnage ou une action. Dans : *Ab gren cossire-Fau sirventès cozen*, Bernart Sicart de Marvejols prend violemment à partie les Français du Nord, venant conquérir le pays d'oc. Les Planhs déplorent la mort d'un personnage célèbre ; le plus beau est celui de Gaucelm Faydit, sur la mort de Richard Cœur de Lion.

Le sentiment de la nature inspire aussi les troubadours, en particulier le retour du printemps, comme dans *Quand lo rossinhols* de Jaufré Rudel. La Chanson d'aube, saluant le retour de l'aurore, est aussi fréquente. La plus belle est l'œuvre de Guiraut de Bornhel : *Reis glorios, verai lum e clartatz*. Les troubadours ont traité aussi l'amour champêtre dans des Bergeries, ou des Pastourelles (dialogue d'une bergère et, en général, d'un seigneur), dont le genre est passé au folklore. Une Pastourelle de Marcabru : *L'Autrier jost una sebissa*, est restée justement célèbre. Mais surtout, en des siècles rudes, ces poètes raffinés ont cultivé la fleur sophis-

(1) GAGNEPAIN, *La musique du Moyen Age à la Renaissance*, « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

tiquée de l'amour courtois (*Quan vey l'alauzeta mover* de Bernart de Ventadour). La Cansó, ou chanson d'amour, reste la forme la plus parfaite des chansons des troubadours. Dans les chansons dédiées à la « dame de leurs pensées », ils confondent parfois celle-ci avec Notre-Dame, à qui ils adressent des vers, qui, bien que platoniques, n'en sont pas moins des déclarations d'amour. Le spécialiste du genre étant Guiraud Riquier.

L'activité des troubadours s'étend de 1100 environ (Guillaume d'Aquitaine) à la fin du XIIIe siècle. Ils ont appartenu à des niveaux divers de la société féodale : 5 rois, 5 marquis, 10 comtes, 5 vicomtes. Mais on trouve aussi des chevaliers, des nobliaux, des bourgeois, des clercs, voire quelques gens de basse extraction. Ainsi, l'un des plus grands, Guiraut de Bornhel, surnommé « Le maître des troubadours », ne dut son extraordinaire renommée qu'à son seul talent.

Dès la fin du XIIe siècle, la poésie des troubadours émigre au nord de la Loire, avant de s'étendre à l'Europe occidentale. Ces premiers disciples des troubadours francisent leur nom en celui de *trovere*, dont nous avons fait *trouvère*.

Les trouvères reprennent les patrons établis par les troubadours, mais en rénovent le style. Les chansons de croisade s'épanouissent avec Conon de Béthune, Hugues d'Oisy, Thibaut de Champagne ; ce dernier portant la Pastourelle vers la perfection avec *L'Autrier par la matinée*. Les Reverdies saluent le retour de la belle saison d'une façon plus mélodique (*Volez vo que je vo chant*, anon. XIIIe siècle). Le Sirventès devient Sirventois, sans rien perdre de son acuité : *Li nouviaus tans que je voi repairier* de Jacques de Cysoing, et surtout : *Maugré tous saints*, dans lequel Hugues

d'Oisy n'hésite pas à traiter Philippe Auguste de « roi failli ».

Mais les trouvères abordent des genres nouveaux. La Chanson de toile, qui expose en un bref récit une aventure amoureuse *(Bele Doette as fenestres se siet)*, les chansons satiriques (*Je chant come devès* de Jacques de Hesdin), bachiques *(Chanter me fait bons vins et rejoïr)*. Surtout, ils inventent le poème à forme fixe (rondeau, virelai, ballade), et cette nouvelle rythmique du verbe les amène à composer des chansons à danser (Caroles). Ce genre avait peu tenté les troubadours, dont la majorité des chansons étaient faites pour être écoutées. Les chansons des troubadours et des trouvères, composées pour les divertissements de châteaux, étaient seulement destinées à un public aristocratique. Grâce à la danse, la bourgeoisie qui « carole » avec enthousiasme, découvre la chanson. Dès lors, celle-ci n'est plus l'apanage d'une caste, et le succès d'une Pastourelle, composée et mise à la scène par le trouvère Adam de La Halle sous le titre du *Jeu de Robin et Marion*, atteint les classes populaires de la société.

Dans le même temps que les troubadours et les trouvères (du XI^e^ au XV^e^ siècle), les goliards, sortes de clercs errants, composaient en français ou en latin des chansons épicuriennes, parfois d'un ton assez leste. Leurs œuvres, rabelaisiennes avant la lettre, les ont fait ranger sans distinction dans la catégorie des mauvais sujets. Beaucoup frondaient les ordonnances de l'Eglise ; cependant, Gautier de Châtillon a mené une vie exemplaire, et Hugues d'Orléans a été surnommé le « Prince des Poètes ».

Une trentaine d'œuvres de goliards français et allemands ont été rassemblées dans le manuscrit *Carmina Burana*.

III. — L'âge d'or de la chanson

Le XIVe siècle semble avoir été surtout occupé à transformer l'écriture musicale. Cependant, la chanson existe. On retrouve ses traces jusque dans les Motets ; on intercale des chansons dans les romans (14 rondeaux, ballades et refrains dans le roman de Fauvel), et Machaut, l'un des pères de la nouvelle école, *L'Ars Nova*, autant poète que musicien, fixe définitivement les formes de poèmes qui semblent particulièrement bien conçues pour être mises en musique : lai, rondeau, virelai, ballade, chant royal. Si Machaut s'amuse à transformer les thèmes de chansons en savantes variations tant vocales qu'instrumentales *(De toutes flours)*, à inventer des prouesses techniques comme dans *Ma Fin est mon commencement*, où la seconde partie reproduit les premières mesures à rebours, son sens mélodique fait que ses chansons touchent encore notre sensibilité. Jacques Douai remporte toujours du succès avec *Douce dame jolie*, et l'une des strophes du Lai mortel : *Dolens cuer las*, est d'une émouvante simplicité. A côté de Machaut, des compositeurs dont le manuscrit de Chantilly nous transmet les œuvres, prouvent la vitalité de la chanson française : Johannès Galiot, Hymbert de Salinis, mais surtout Richard de Loqueville et Jean Vaillant, dont le virelai *Par maintes fois* a connu un très grand succès.

Mais c'est avec le XVe siècle que la chanson prend son véritable essor. Elle suscite dans toutes les classes de la société un enthousiasme qui ne s'est jamais démenti. On peut situer à cette époque la naissance de la chanson populaire française.

Les plus grands musiciens : Dufay, Binchois,

Ockeghem, Josquin Des Prés, ne dédaignent pas de mettre des chansons populaires à 3 et 4 parties. (La chanson *Fors seulement* a eu 10 harmonisateurs différents.) Et d'une façon qui nous semble curieuse à présent, ils s'inspirent de thèmes populaires pour composer des messes. Cette pratique se poursuivra jusqu'à la fin du siècle suivant. C'est ainsi que nous avons les messes : *Se la face ay pâle* (Dufay), *L'Ami Baudichon ma dame* (Des Prés), *Fors seulement*, *Au Travail suis*, *De plus en plus* (Ockeghem). La chanson de *L'Homme armé* bat tous les records, avec des messes de Josquin Des Prés (2 fois), La Rue, Lassus, Obrecht, Pipelare, Palestrina, Busnois, Brumel, etc. Et même, en plein milieu du XVII^e^ siècle, Carissimi compose sur ce thème une messe à 12 voix !

Chacun met en musique les poèmes qui conviennent à son tempérament. Gilles Binchois semble attiré par la chanson littéraire et met en musique Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans. Dufay a abordé tous les genres avec le même bonheur : chansons amoureuses et courtoises *(Mon cuer me fait, Donnez l'assault à la forteresse)*, bachiques *(Adieu les bons vins de Lannoys)*, chansons de circonstance *(Bon jour, bon mois, bon an et bonne estraine)*. Ockeghem, qui a plutôt composé pour l'Eglise, a laissé cependant 19 chansons profanes, allant de la bergerette, *Ma Bouche rit*, à *La Déploration sur la mort de Binchois*, en passant par des chansons mélancoliques et tendres : *Quand de vous seul je perds la vue*. L'inspiration sensible et grave de Josquin nous vaut *Cuers désolés* et la très belle *Déploration sur la mort d'Ockeghem*. Quant à la chanson *La Belle se siet*, descendante des chansons de toile, elle se transformera au cours des siècles, pour rester au répertoire traditionnel sous

le titre de *La Pernette*, ou le plus récent : *Ne Pleure pas Jeannette.*

D'autres compositeurs ont laissé le témoignage de la vitalité de la chanson française au XV^e^ siècle. Le charmant Busnois, ancêtre des abbés de cour, musicien brillant et poète précieux, Loyset Compère, Caron, Robert Morton, Van Ghizeghem...

Les chansons de ces compositeurs nous sont parvenues grâce à de nombreux recueils qui leur sont entièrement consacrés, et que Geneviève Thibault a recensés : « Plus de trente-cinq entre 1400 et 1450, plus d'une vingtaine entre 1450 et 1480, plus d'une soixantaine entre 1480 et 1520. » Le plus attachant, le plus célèbre aussi, est le manuscrit de Bayeux, constitué vers 1514. Le contenu de ce manuscrit est varié, et nous donne une image exacte de la diversité de la chanson au XV^e^ siècle. C'est grâce à lui que nous chantons toujours *L'Amour de moy*, ce chef-d'œuvre de la chanson courtoise ; mais il contient aussi des chansons « à grand vent », c'est-à-dire de celles qui servent à soutenir le travail des bœufs : *Dieu merci j'ai bien labouré*, des reverdies : *C'est à ce joli mois de Mai*, de nombreuses chansons bachiques. Mais surtout, des chansons inspirées par les graves événements politiques qui déchirèrent la France durant la guerre de Cent ans et la fin du XV^e^ siècle. Dans : *A la Duché de Normandie* (1474), un fermier se plaint des réquisitions qu'opèrent les gens d'armes entretenus dans la province par Louis XI.

Les chansons du manuscrit de Bayeux sont anonymes. Cependant, certaines sont attribuées à un personnage assez énigmatique, Olivier Basselin, dont, au XIX^e^ siècle, on a nié l'existence, alors qu'elle est attestée par des contemporains (Guillaume Cretin, 1515). Basselin aurait été chef de

l'école chansonnière du Val-de-Vire, réunion de chansonniers populaires, dont les œuvres nous sont connues sous le nom de Vaux-de-Vire, origine contestée, puis finalement admise du mot Vaudeville, d'abord écrit Voix-de-Ville (Ronsard-Chardavoine). Basselin aurait trouvé la mort à la bataille de Formignies (1450), ce qui nous vaut une très belle déploration, contenue, elle aussi, dans le manuscrit de Bayeux.

Chapitre II

CHANSONS DES COURS ET DES RUES AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

I. — Débuts de l'édition musicale

Tous ces manuscrits, si beaux, si intéressants qu'ils soient, ne pouvaient apporter à la chanson qu'une diffusion restreinte à laquelle fort heureusement la tradition orale a longtemps suppléé.

L'invention de l'imprimerie ne bouleverse pas seulement la littérature, mais aussi la chanson. De 1501 à 1503, l'imprimeur vénitien Ottaviano Petrucci publie sous le titre d'*Harmonice Musices Odhecaton*, 3 recueils de chansons françaises à 3 et 4 voix, où les principaux compositeurs du siècle précédent sont représentés. Malheureusement, soit, comme le pense Jacques Chailley, que ces harmonisations aient été destinées aux seuls instruments, soit que ces chansons aient été à ce point populaires que l'on n'ait pas cru devoir imprimer un texte que tout le monde connaissait, Petrucci s'est contenté de nous transmettre l'incipit littéraire des chansons (1).

(1) La pratique contraire a été d'un usage courant jusqu'à la disparition des chansonniers de carrefours (XXe siècle). Il n'est pas rare de trouver un texte, édité sans musique, avec seulement l'indication du timbre sur lequel la chanson doit être chantée, ce timbre étant jugé suffisamment populaire pour que tout le monde le connaisse.

C'est ainsi que l'on arrive, malgré cette lacune, à reconstituer certaines chansons publiées par Petrucci. Ainsi, l'amusante chanson du *Franc-Archer*, qui date de l'institution des milices bourgeoises (1448), a dû être extrêmement populaire, puisque, insérée dans le 3e volume de *L'Odhecaton*, ses paroles ont été publiées tardivement par Séverin Cornet en 1581.

Mais l'événement le plus important pour la chanson française est certainement la publication par Pierre Attaingnant, en 1528, du premier recueil de *Chansons nouvelles mises en musique à 4 parties*. L'œuvre d'Attaingnant, continuée par sa veuve jusqu'en 1557, comporte plus de 35 recueils qui contiennent environ 1 500 chansons. Elle constitue une véritable anthologie de la chanson française au XVIe siècle, où voisinent tous les genres dans un dosage savant.

C'est avec les publications d'Attaingnant que la chanson dite *parisienne* fait son apparition. Auparavant, on est bien obligé de constater que les compositeurs de chansons françaises sont de nationalités différentes, beaucoup étant au service de la puissante cour bourguignonne, établie en Flandres. La chanson *parisienne*, œuvre de musiciens français, apporte un style et un esprit nouveaux.

« Les vieilles formes fixes : ballades, virelais, bergerettes, rondeaux, disparaissent pour laisser la place à d'autres, plus simples, influencées ou non par des formes populaires. En de courts quatrains ou dizains, on chantera surtout la jouissance du temps présent, qui ira du lyrisme le plus délicat à l'érotisme le plus direct » (Fr. Lesure).

Clément Janequin est l'un des représentants les plus caractéristiques de cette nouvelle école. Ecclésiastique, il se distingue cependant dans la chanson profane, puisqu'il a laissé 275 titres de chansons.

Pour la première fois, des recueils entiers sont consacrés à ses œuvres. Certaines ont acquis une célébrité qui a défié le cours du temps : *Le Chant des oiseaux*, *Ce Mois de May*, et surtout, *La Guerre*, ou *Bataille de Marignan*, que l'on écoutait à l'époque, l'épée à la main, et qui fut populaire jusqu'au Mexique où l'on chantait *La Bataille de Juaniquin* (Lesure). La chanson historique semble avoir particulièrement inspiré ce compositeur, puisqu'il célèbre aussi *La Paix des Dames* (1529) : *Chantons, sonnons trompettes* et *Le Siège de Metz* (1550).

A côté de Janequin, Claudin de Sermisy nous fait entendre des chansons d'une écriture élégante et recherchée : *Fy, fy amours*, *Dictes sans peur*, mais il sacrifie aussi à une veine plus populaire avec *Martin Menoit*, *En entrant dans un jardin*. La notoriété de Sermisy fut très grande à son époque, ainsi que l'atteste une peinture du Maître des demi-figures (v. 1530-1540), dont l'original est conservé dans la collection Harrach, à Vienne. Le peintre a représenté trois jolies musiciennes devant une partition *à l'italienne*, sur laquelle on peut lire facilement une chanson de Sermisy sur un poème de Marot : *Jouissance vous donneray*.

Pierre Certon (une découverte d'Attaingnant), oriente l'écriture vers l'harmonie *(Laissez la verde couleur)*. Il est le premier à publier des *Chansons en forme d'air*, où la partie supérieure est prépondérante.

A côté de ces trois maîtres, il faut citer : Passereau, « tour à tour galant, badin, grivois ou mélancolique » (Y. Giraud), Jean Maillard, Mornable, de Févin, tandis que des compositeurs étrangers continuent de s'intéresser à la chanson française : Phinot et Layolle, d'origine italienne, et les Franco-Flamands : La Rue, compositeur préféré de

Marguerite d'Autriche, Willaert, Gombert, de Manchicourt, Arcadelt, Clemens non papa, Crécquillon. Dernier fleuron de cette célèbre école, Roland de Lassus domine toute la musique de son époque. Les chansons françaises tiennent une place considérable dans son œuvre (146 titres) ; leur genre est extrêmement varié, allant de la gravité mélancolique (*O faible esprit*, – Du Bellay), à la fantaisie (*Gallans qui par terre*, – Villon), aux effets comiques (*Scais-tu dire l'Ave ?*). En outre, Lassus a mis en musique Marot, Alain Chartier, Ronsard, Belleau, de Baïf.

Des éditeurs avaient entrepris la relève d'Attaingnant : Jacques Moderne à Lyon, Nicolas du Chemin et Jean Chardavoine à Paris, Tielman Susato à Anvers. Mais c'est avec la fondation de la maison d'édition Ballard (1551), que la chanson française va jouir d'une diffusion large et continue, puisque les Ballard éditeront régulièrement pendant plus de deux siècles, jusqu'en 1788. Robert Ballard, associé à son cousin, Adrian Le Roy, obtint le monopole de l'édition musicale en France, ce qui n'était pas sans danger pour la chanson. Malgré cela, les recueils foisonnent, publiés sans musique, afin de ne pas tomber sous le coup d'une interdiction.

II. — Les musiciens découvrent les poètes

Au XV^e^ siècle, la majeure partie des textes mis en musique sont anonymes (Binchois, v. p. 13, est une rare exception). C'est seulement au siècle suivant que les musiciens découvriront des poètes qu'ils avaient ignorés jusque-là.

François Villon n'a pas eu de chance avec les musiciens de son temps. Seul, un rondel, détaché du *Testament* : *Mort j'appelle de ta rigueur*, a été retrouvé. Il a été mis en musique par un musicien

obscur, Jean Delahaye. Il faudra attendre toute la curiosité de Lassus pour les textes poétiques, pour que nous ayons une chanson Villon-Lassus *(Gallans qui par terre)*. Il est vrai que Villon a eu sa revanche, puisque l'un des plus grands succès de Brassens est constitué par *La Ballade des Dames du temps jadis*.

Avec Janequin qui a mis en musique Marot, Saint-Gelais, Baïf, Du Bellay, et Ronsard, commence une collaboration du poète et du musicien, qui va se transformer en une étroite union, grâce à l'Académie de Poésie et de Musique. Le premier poète qui semble avoir vraiment intéressé les musiciens de son temps est Clément Marot, qui passe — à tort sans doute — pour avoir mis en musique certains de ses poèmes. La musique de *Quand vous voudrez faire une amie*, sur laquelle Marot a greffé une seconde bouture poétique avec *Une Pastourelle gentille*, est probablement d'un clerc envoyé par Louis XII à la Chapelle pontificale.

Après lui, la *Délie* de Maurice Scève a tenté de nombreux musiciens (Maillard, de Villiers, Certon, Phinot, Boyvin), qui ont mis en musique des fragments de ce poème, avant même sa publication.

Mais une révolution allait s'opérer grâce à Ronsard. Nous avons vu que, jusque-là, la plupart des poètes et des musiciens avaient suivi des voies parallèles sans beaucoup se soucier les uns des autres. En 1552-1553, Ronsard publie les *Amours*, avec un supplément musical, œuvre de Certon, Janequin, Goudimel et M. A. Muret. Il est le premier poète qui encourage les musiciens à mettre ses poèmes en chansons, destinant certains plus spécialement à la musique. C'est ainsi que la *Bibliographie des pièces de Ronsard mises en musique*, publiée par L. Perceau et G. Thibault, comporte plus de 300 titres.

A l'instigation de Ronsard, une Académie de Poésie et de Musique fut fondée vers 1567, par le poète Jean Antoine de Baïf et le musicien Thibaut de Courville. L'un des nombreux buts de cette Académie était de faire triompher le vers français, mesuré par longues et par brèves, associé à une musique suivant de près cette rythmique. L'Académie se proposait aussi de former une « école pour servir de pépinière d'où se tireront un jour poètes et musiciens par bon art instruits et dressés ». Cette initiative, pourtant heureuse, rencontra de la part du Parlement un incompréhensible refus d'enregistrer les lettres patentes de fondation, sous le prétexte que cette Académie pourrait « corrompre et amollir la jeunesse » (!). Fort heureusement, le roi Charles IX passa outre l'avis de son Parlement. L'Académie fut fondée et devint officielle en 1571. Des concerts avaient lieu régulièrement, les œuvres des membres étant éditées par Le Roy et Ballard.

Cette collaboration intime des poètes et des musiciens contribua pour beaucoup à donner à la chanson française l'unité de style qui a fait sa renommée, et de nombreux compositeurs étrangers (dont Fabrice Gaietane, dit Caietain), vinrent s'initier aux subtilités de la poésie française.

Dans le même temps, on voit se multiplier des concours de chansons — ou *Puys de musique* — dont le plus célèbre fut *Le Puy d'Evreux*.

En 1571, une nouvelle formule, l'Air de Cour, est officialisée dans un recueil publié par A. Le Roy. Ce terme s'applique tout d'abord à des chansons où s'affirme la prépondérance du *Dessus* qui chante la mélodie, puis à des transcriptions de polyphonies pour voix seule, généralement accompagnées au luth. Auparavant, Pierre Attaingnant avait publié, dès 1529, le premier recueil de chansons françaises

au luth, et, en 1553, Pierre Phalèse, libraire à Louvain, *L'Hortus Musarum*, qui présentait les chansons accompagnées de semblable façon. Mais c'est Adrian Le Roy qui donna à ces chansons le nom d'Airs de Cour, qu'elles conservèrent jusqu'à la première partie du XVII^e siècle, où elles prennent le nom d'Airs sérieux, pour les différencier de l'Air à Boire.

L'apparition de l'Air de Cour eut pour effet de populariser la chanson auprès d'un public, musicien certes, mais que rebutaient parfois les difficultés d'exécution des chansons polyphoniques. Les peintres et les graveurs de l'époque nous ont laissé de charmants tableaux qui attestent le succès de cette formule, conçue pour l'intimité et qui triomphe avec le mouvement précieux, dont le symbole sera l'Hôtel de Rambouillet. Parmi les poètes, Desportes a laissé environ 600 poésies dont beaucoup furent mises en musique, tant par les musiciens de sa génération que par ceux de la génération suivante ; sa chanson *Rozette pour un peu d'absence* (Du Caurroy), couronnée en 1575 au Puy-d'Evreux, connut un succès populaire et durable ; il faut citer aussi Tristan l'Hermite, Scarron, Malherbe, Boisrobert, Voiture, Théophile, Bertaut, Racan, Saint-Amant, Honoré d'Urfé, ou des précieuses comme Mlle de Scudéry et la comtesse de La Suze.

Les principaux musiciens sont : Pierre Guédron, poète aussi à ses heures *(Aux plaisirs, aux délices, bergères)*, de même F. de Chancy *(Equivoques)*, A. de Boesset dont le fils, Jean-Baptiste, continuera le sillon paternel, G. Bataille, E. Moulinié, J. B. Bésard, A. Le Roy, P. Cerveau, L. de Rigaud, François Richard, Jean Boyer, Cambefort, J. Mauduit, Fegueux et Jehan Planson qui tout en mettant en musique des poèmes précieux de Belleau *(Amour*

ne voyant pas enclose), de François Ier *(Où êtes-vous allées mes belles amourettes ?)*, et de Bertaut *(O Beaux Yeux qui sçavez)*, etc., a composé des chansons d'un tour plus populaire : *Par un matin la belle s'est levée*, *A qui vient de Saint-Michel*, *Chambrières*, *chambrières*.

Certains airs de cour particulièrement séduisants sont partiellement anonymes, ainsi : *Ma Belle si ton âme*, dont on connaît seulement le poète : Durant de La Bergerie.

III. — Evolution de la chanson populaire

L'Air de Cour participe plus des divertissements de l'aristocratie — voire de la bourgeoisie — que de ceux du peuple. Si certaines chansons franchissent les barrières qui séparent les deux sociétés, elles sont relativement peu nombreuses. Et pourtant, dès le XVe siècle, les chansons populaires avaient pris un bon départ, se retrouvant mêlangées à des chansons de facture plus savante dans les manuscrits de l'époque, et nous avons vu que les principaux compositeurs ne dédaignaient pas de les harmoniser. Cet amalgame infiniment souhaitable semble marquer un temps d'arrêt, sinon de recul, avec les débuts de l'édition musicale, et la naissance de la chanson littéraire contribue à scinder la chanson française en deux genres bien différents.

Et pourtant, le peuple chante ! La célèbre phrase *Laissez-les chanter*, *ils paieront les violons*, attribuée à Mazarin, en est une preuve. Mais que chante le peuple ? Tout d'abord, il commente les événements en chansons. On a recensé près de 6 000 mazarinades, et dans son journal, Pierre de L'Estoile recopie fidèlement les chansons-pamphlets qui fleurissent les murs de la capitale. Sans doute ces

chansons ne sont que rarement l'œuvre du peuple, et bien souvent les *Harangères de Paris* s'exprimèrent par la plume des chansonniers : Claude de Chauvigny, baron de Blot, dit « Blot l'Esprit », ou, plus tard, par celle de Vadé et de P. A. de Piis.

Ils n'étaient pas les seuls : chaque niche du Pont-Neuf abritait un chansonnier ou un faiseur de libelles. La vocation chansonnière de ce célèbre pont était avant tout politique et dura de Mazarin à la chute de Napoléon Ier. Tous les événements de l'histoire de France y furent soit louangés, soit critiqués, de façon souvent acerbe, et ce baromètre de l'opinion publique était redouté des plus braves. Durant la Fronde, le Grand Condé, qui avait été chansonné après son échec devant Lérida, avant de donner l'assaut à Paris, encourage ses troupes en leur criant : *Enfants, gare les Ponts-Neufs*. Car bientôt, toute chanson écrite sur un *timbre* (c'est-à-dire l'air d'une chanson connue, sur lequel un chansonnier adapte d'autres paroles que celles de la chanson initiale) prend le nom de Pont-Neuf.

Mais les badauds se divertissent aussi à des gaudrioles solidement épicées, que leur dispensent Maître Guillaume, la « folle » Mathurine, Maillet, le « poète crotté », ou Philippot, dit l'Illustre Savoyard. Ils seront suivis, sous la Révolution, par Quatorze Oignons le Cynique et Belle-Rose l'Obscène, dont les surnoms garantissaient la qualité du répertoire.

A la fin du XVIIe siècle, les âmes sensibles trouvent leur pâture autour des chanteurs de complaintes : Etienne, cocher de M. de Verthamond ; Michel, dit Le Picard, qui vendait ses chansons dans des cahiers à couvertures bleues, d'où le nom de *bleuettes* donné à partir de ce moment à des chansons anodines.

La complainte est un genre qui a fait recette

jusqu'au début du XX^e siècle. Depuis la fin du XVI^e siècle, des colporteurs emportent, jusque dans les campagnes les plus lointaines, des *Canards*, relatant soit un crime, soit un événement, dont l'image est presque toujours accompagnée d'une ou plusieurs complaintes. Prenant la relève, au moment où la presse écrite, diffusant les informations, relègue le *canard* occasionnel à l'anecdotique, l'imagerie, dont la fabrication s'est centralisée à Epinal, a contribué, elle aussi, à la propagation de la chanson, sous toutes ses formes, avant l'apparition du *petit format*.

Concurremment au Pont-Neuf, Gaultier Garguille, dès 1615, avait agrémenté de tours de chant les comédies représentées en l'Hôtel de Bourgogne, et le Théâtre des Foires crée un nouveau genre : la comédie à couplets, qui aboutira au vaudeville. Ces couplets sont écrits en grande majorité sur des timbres de chansons en vogue ; aussi la lecture des pièces représentées au Théâtre des Foires nous renseigne-t-elle sur le répertoire des chansons populaires. C'est ainsi que nous trouvons dans *Arlequin, roi de Serendib*, comédie de Le Sage, représentée à la foire Saint-Germain en 1713, des chansons dont le timbre sert souvent de support à d'autres couplets, ce qui atteste leur popularité : *Quand le péril est agréable*, *O reguin gué*, *ô lan lan la*, *Grimaudin*, *Réveillez-vous belle endormie*, *Lanturlu*, etc. Certains de ces timbres sont empruntés à des opéras sérieux. C'est ainsi que l'*Air des Trembleurs* (*Isis*, Lully, 1677) ou *Aimable vainqueur* (Campra, *Hésionne*, 1700), ont été souvent employés, tant par les auteurs des foires que par les chansonniers, ce qui avait l'avantage de faire connaître ces airs à un vaste public. Par réciprocité, certaines chansons, issues du théâtre lyrique, connurent un grand succès

populaire, et le public les chanta, comme il chanta plus tard les airs extraits des opérettes de Christiné, Yvain ou Van Parys. Ainsi, certains airs du *Devin du Village* (J.-J. Rousseau, 1752), ou d'*Annette et Lubin* (Mme Favart et l'abbé de Voisenon, musique de Blaise, 1762), connurent une durable popularité.

Au début du XVIII^e siècle, les Ballard mettent leurs publications au diapason. Ils publient de nombreuses Brunettes, Bergeries, Chansons à danser ou Parodies bachiques et, en 1717, *La Clé des chansonniers*, qui réunit les timbres des chansons en vogue, formule que reprendra, en l'amplifiant, au début du XIX^e siècle, le chansonnier Pierre Capelle, avec *La Clé du Caveau*.

CHAPITRE III

DU SIÈCLE DES LUMIÈRES AU SIÈCLE DES RÉVOLUTIONS

I. — Renouveau de la chanson littéraire

A l'aube du siècle des Lumières, une littérature mineure avait envahi la chanson littéraire. C'est alors qu'un événement se produisit, qui allait avoir sur cette forme de la chanson des répercussions considérables : la fondation du Caveau.

Créés tout d'abord par trois joyeux drilles, Piron, Collé, et Crébillon fils, qui avaient pour habitude de se tenir à la table de l'épicier-droguiste Gallet, les dîners du Caveau se constituèrent en société en 1734, à l'enseigne du même nom, 4, rue de Buci. Ils admettaient des convives de disciplines différentes : peintres, musiciens, philosophes et littérateurs. Les réunions eurent lieu régulièrement jusqu'en 1742. Reprises, sans grand succès chez le Fermier général Pelletier, elles connurent un nouvel essor, grâce à Piron, Gentil-Bernard et Crébillon fils, à partir de 1762. Les dîners du Caveau furent, pendant près de vingt ans, l'une des attractions de la vie parisienne, et *Le Mercure Français*, *L'Année Littéraire*, diffusèrent les chansons composées par les membres de l'association. (Plus tard, Pierre Capelle les réunira dans son *Encyclopédie poétique*.) Parmi eux, on relève Collé, à la muse souvent

libertine, et dont la célébration de la prise de Port-Mahon reste l'une des plus vigoureuses chansons du répertoire politique ; Piron, oscillant entre *L'Ode à Priape* et les hymnes sacrés ; Moncrif, adroit pasticheur de Thibaut de Champagne, Charles d'Orléans ou Raoul de Soissons (La chanson *Ha ! Belle Blonde*, passe encore fréquemment pour une authentique chanson de ce trouvère !) ; Favart, dont les meilleurs couplets sont contenus dans les pièces qu'il a fait représenter aux Foires et aux Italiens ; Laujon, qui a défini avec beaucoup de clarté les formes différentes que peut prendre la chanson ; Panard, père de la « chanson morale » : *Les Maximes*, *Les Etonnements*, *Les Vieillards* ; l'abbé de l'Attaignant qui, s'il ne fut pas membre titulaire du Caveau, assista souvent aux réunions ; il inventa la chanson chrétienne (*Le mystère de l'Incarnation*, *Une Aspiration à Dieu*, qui empruntent bizarrement les timbres de chansons grivoises) ; il passe aussi pour être l'auteur de *J'ai du bon tabac*.

Si la réunion autour d'une même table de poètes et de musiciens devait immanquablement susciter des collaborations (Rameau et Piron firent représenter plusieurs pièces au Théâtre des Foires, et Albanèse mit Moncrif en musique), les chansonniers du Caveau adoptèrent tous le procédé du *timbre*, et composèrent leurs chansons sur la césure musicale d'airs à la mode. Cette pratique se généralisa par la suite, et, jusqu'au début du XX^e^ siècle, les chansonniers montmartrois n'agiront pas différemment.

Après la Révolution, le Caveau renaît de ses cendres, sous le titre des Dîners du Vaudeville (1796-1801). Les chansons chantées aux banquets furent, pour la première fois, publiées régulièrement, les autres sociétés n'ayant fait que conti-

nuer cette coutume. Ces dîners réunissaient des chansonniers et des vaudevillistes, parmi lesquels P.-A. de Piis, curieuse girouette tournant sa muse au vent de l'histoire, mais qui a heureusement à son actif d'excellentes chansons *Sur les disputes musicales*, satire mordante de la querelle des Bouffons, *L'Huître*, *Les « Mais »*. S'y trouvaient aussi les trois Ségur, dont le plus célèbre, Louis-Philippe, a composé *Le Voyage de l'Amour et du Temps*, dont on cite encore le dernier vers : *Le Temps fait passer l'Amour* ; Armand Gouffé, créateur de l'humour noir : *Le Corbillard*, *Le Jugement dernier*. Il a cependant écrit une très spirituelle chanson sur *Les Vélocifères*, nouveau moyen de locomotion.

De 1801 à 1805, les Déjeuners des Garçons de Bonne Humeur formèrent le point de liaison entre les Dîners du Vaudeville et Le Caveau moderne (1806-1815), qui, fondé par le chansonnier-libraire Pierre Capelle, fut le plus important, par la qualité de ses membres : Laujon, survivant du second Caveau, Gouffé, Piis, déjà cités, Brazier, surnommé le La Fontaine de la chanson, mais surtout M.-A. Désaugiers qui, avant Lemarque, a été le chansonnier de Paris : *Les Halles*, *Le Palais-Royal*, *Paris en miniature*, etc., et surtout *Paris à 5 heures du matin*, que l'on chante toujours.

En 1813, Désaugiers amena au Caveau une recrue de choix en la personne de Béranger, qui composa, comme discours de réception, une spirituelle chanson : *L'Académie et le Caveau*.

En 1815, des dissensions d'ordre politique surgirent entre les membres et entraînèrent la dissolution de la société. En 1825, Désaugiers et Piis essayèrent de reprendre les réunions, mais la mort de Désaugiers les interrompit définitivement (1826).

En 1834, des réunions sous le titre Les Enfants

du Caveau puis Le Caveau, reprirent au milieu de l'indifférence générale. Surnommée Le Bas-Empire de la chanson, cette société eut une vie exceptionnellement longue, puisque ses dernières réunions eurent lieu régulièrement, mais avec une certaine monotonie, jusqu'en 1939 !

Malgré les vicissitudes qui entourèrent la vie de ces différents Caveaux, et dont la cause se trouve dans la situation politique instable qui était celle de la France, l'impulsion était donnée à la chanson littéraire, l'habitude était prise de se réunir entre chansonniers, soit pour présenter les œuvres devant un aréopage compétent, soit pour les faire connaître à un public d'invités. Les Caveaux, ou leurs succédanés, se multiplièrent en France et jusque dans les possessions d'Outre-Mer : Inde, Ile Bourbon, Ile de France. La dénomination « Caveau », souvent employée, sert encore de nos jours d'enseigne à un cabaret de chansonniers. En marge du premier Caveau, Jean-Joseph Vadé a connu le succès sans s'inféoder à aucune chapelle. Précurseur de la chanson réaliste, ses œuvres sont presque toutes écrites en style « poissard », ce savoureux argot des Halles au XVIII^e siècle. Dans son roman, entremêlé de chansons, *Les Lettres de La Guernouillère*, il met en scène des personnages de tous les jours : Jérosme Dubois, « pêcheu d'Seine » au Gros-Caillou, Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin, Manon Giroux, la couturière, ce qui lui vaut la sympathie du grand public.

Vadé a mis au point une forme de la chanson, dont Collé avait été le novateur ; l'Amphigouri. C'est, nous dit Laujon, une succession de mots, n'ayant souvent aucun sens, mais observant une extrême régularité de rimes, et suivant fidèlement la prosodie musicale.

Voltaire ayant souvent pris le pseudonyme de Guillaume Vadé, certains esprits, mal informés, lui attribuent parfois des chansons qui sont à restituer à Jean-Joseph.

II. — La Romance

Au XVIII^e siècle, devant la médiocrité du répertoire qu'on lui propose, le public redécouvre un genre de chansons qui existait déjà depuis le Moyen Age, dans les chansons de toile : La Romance.

Le culte de la nature et des bons sentiments prôné par les philosophes devait forcément orienter les amateurs vers cette forme de la chanson, dont le sujet, nous précise Marmontel, doit être « naïf et attendrissant ». La Romance est divisée en stances, la musique se répète à chaque strophe et doit répondre au caractère des paroles. Parallèlement aux chansons épicuriennes du Caveau, la Romance se développe rapidement : même la Révolution n'arrive pas à endiguer son flot toujours croissant. Elle s'épanouit sous l'Empire, pour atteindre son apogée au milieu du XIX^e siècle. En 1845, le débit annuel des Romances atteint 250 000 exemplaires !

Dès le XVIII^e siècle, des auteurs se spécialisent dans la composition des Romances. Florian écrit : *Romance du Chevrier*, plus connue sous le titre de *Plaisir d'amour* (–Martini), *Romance d'Estelle (C'est mon ami)*, mise en musique, sous la direction de Chardiny, par Marie-Antoinette, qui, elle-même, écrit les paroles de *Pauvre Jacques*, que met en musique la marquise de Travanet ; Fabre d'Eglantine-V. Simon : *L'Hospitalité*, qui a survécu sous le titre de son incipit : *Il pleut bergère* ; Berquin : *Dors mon enfant, clos ta paupière* (–Blois et Gra-

maignac), et *L'Innocence reconnue* (–Beffroy de Reigny, dit le « Cousin Jacques »). J.-J. Rousseau connaît un succès posthume avec *Les Consolations aux misères de ma vie* (1781 et 1788), dans lesquelles il met en musique les principaux romancistes contemporains : Moncrif, Marmontel, La Motte, La Borde, etc.

Le théâtre fournit aussi des romances, extraites des opéras-comiques qui y sont représentés. *Quand le Bien-Aimé reviendra* (*Nina*, Dalayrac-Marsollier, 1786) connut grâce à son interprète, Mme Dugazon, un triomphe sans précédent.

Au XIXe siècle, Hortense de Beauharnais, aidée de son secrétaire musical, Drouet, publie un recueil de romances, dont la plus célèbre est *Partant pour la Syrie* (–A. de Laborde). Plus tard, Drouet étant passé au service de Pauline Bonaparte, cette princesse compose, elle aussi, des romances.

Garat inaugure la série des « idoles », et associe son talent d'interprète à celui de l'un des principaux romancistes de son temps : *Eloge de l'absence* (–S. Gail), *Il est trop tard* (–Coupigny) mis aussi en musique par une autre vedette du chant : Blangini.

Chateaubriand écrit, sur l'air d'une bourrée entendue au Mont-Dore, *La Romance à Hélène*, qui deviendra *Le Montagnard émigré* où l'alliance d'un texte poétique de qualité à une danse folklorique nous vaut une romance qui approche de la perfection.

Pauline Duchambge, auteur de près de 300 romances, trouve dans les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore « les airs les plus agréables, les plus chers au cœur, et les mieux assortis » (Sainte-Beuve). Bérat vend en quelques semaines 40 000 exemplaires de *Ma Normandie*. De Beauplan obtient un succès semblable avec *Dormez mes chères amours*. Au milieu

de chansons anodines et grivoises, Abadie compose une page mélancolique et tendre : *Les Feuilles mortes*, tandis qu'Etienne Arnaud célèbre, en *Jenny l'ouvrière*, une petite sœur de Mimi Pinson. Enfin, le ménage Gustave Lemoine-Loïsa Puget déverse régulièrement sur les salons un flot de chansonnettes, mélangées à des romances dont la plus célèbre reste *A la grâce de Dieu*.

Parmi les compositeurs de romances, il faut citer aussi, Gaveaux, Romagnesi, Pradher, Monpou, d'Alvimare, Pleyel, Gatayes, Doche, Bédard, etc, tandis que des musiciens célèbres ne dédaignent pas ce genre soi-disant mineur : Gossec, Grétry, Devienne, Chérubini, Boïeldieu, Mehul, Nicolo, Auber, etc. Et c'est peut-être pour cela que la romance, cette forme de chanson littéraire, va brusquement cesser d'intéresser les amateurs de musique, cédant la place à la mélodie.

Vers 1825, Niedermeyer avait mis en musique l'élégie de Lamartine : *Le Lac*, considérée par tous comme une romance. Mais on ne voit pas très bien la différence qui peut exister entre une « romance » de ce genre (bien loin de la définition donnée par Marmontel), et les mélodies de Berlioz, de Gounod, de Césard Franck, ou même, plus tardivement, le premier cahier de mélodies de Gabriel Fauré (ex. *Le Papillon et la fleur* de V. Hugo, *Lamento du pêcheur* de Théophile Gautier).

Pendant longtemps, le style de certaines mélodies les apparentera à la romance. Mais la mélodie ne s'adresse qu'au public restreint des amateurs de musique de chambre ; aussi les poètes perdent-ils l'auditoire populaire qui s'était passionné pour la romance. Celle-ci ne renaîtra qu'à la fin du XIX^e^ siècle, l'appellation ayant disparu peu à peu dans le répertoire des vedettes du music-hall contemporain.

III. — Chansons sociales et politiques

1. La chanson pendant la Révolution. — Les périodes troublées ne suscitent pas toujours des chansons, mais celle que connut la France de 1789 à 1795 fut l'une des plus fécondes en chansons de toutes sortes, avec, évidemment, une primauté à la chanson politique. Il y avait les nombreux hymnes, certains écrits sur les timbres de chansons en vogue, d'autres composés « sur commande », par des musiciens en renom. Grétry, Giroust, Catel, Chérubini, Lesueur n'ont pas laissé là des œuvres impérissables. Gossec, l'élève de Johan Stamitz, ternit sa réputation en composant environ 35 hymnes dont l'*Hymne à l'Etre suprême* (– M.-J. Chénier), *Aux Mânes de la Gironde* (– Coupigny), *Hymne à l'Egalité* (– Varon), etc., et en trafiquant, sous prétexte de corriger des inexpériences, *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, œuvre d'un jeune officier d'artillerie, Rouget de L'Isle, devenue bientôt *La Marseillaise*.

Quant à Chérubini, même en 1798, il éprouve le besoin de mettre en musique l'*Hymne au salpêtre républicain*, chanté sur un timbre, dès 1794 à l'Opéra-Comique, et dans lequel on ne sait quoi l'emporte, du comique des paroles (anonymes !) ou de la platitude de la musique. Une exception cependant : l'*Hymne au 9 Thermidor*, dans lequel l'envolée lyrique de M.-J. Chénier et de Méhul « sonne vrai », et on les comprend !

Les sections patriotiques deviennent autant de sociétés chantantes (on chante même à la barre de la Convention). Danton proteste avec véhémence contre la transformation de ces sections en « tréteaux ». Alors, les amateurs de chansons se transportent dans les salles de spectacle, où chanteurs

et auditeurs rivalisent. C'est ainsi que *Le Réveil du Peuple* (Souriquière-Gaveaux) est applaudi et repris en chœur par la réaction, tandis que les derniers jacobins répondent en chantant *La Marseillaise*. Cet étrange duo dégénéra souvent en pugilats.

Le Pont-Neuf, cette soupape de sécurité, fonctionne à plein rendement. On commence par y chanter les vertus du roi Louis XVI (et jusqu'à la fuite de Varennes, on continuera de le faire), mais les chansons prennent rapidement un tour plus inquiétant. Certes, la prise de la Bastille, sous forme de vaudeville, reflète la bonne humeur d'une joyeuse partie de campagne, même la fin tragique de Foulon, Flesselles et Berthier, chantée sur le timbre de *Comment peut-on trouver du mal à ça ?*, prend l'aspect d'une aimable farce que l'on aurait faite à ces messieurs. Les citoyens Marchant, Déduit et surtout Ladré, commentent les événements en des couplets virulents. Ladré improvise, lors de la fête de la Fédération, le *Ça ira*, sur le timbre d'une danse à la mode : *Le Carillon national* (–Bécourt). Le refrain, tout d'abord anodin, est rapidement transformé par le peuple en un cri de mort contre les aristocrates, et Ladré, qui n'était pour rien dans cette transformation, se pare alors d'une auréole jacobine, et demande en chantant la tête de Louis XVI, sur le timbre de *Quand la mer Rouge apparut*. L'opposition se passe sous le manteau des chansons extraites de *L'Almanach des Emigrants* ou des feuilles éditées à Coblentz. Le chansonnier P.-A. Piis épouse tous les régimes. Ancien secrétaire du comte d'Artois, dès le début de la Révolution, il publie des chansons patriotiques qu'il contredit dans de nouvelles chansons, la tourmente passée. Après avoir célébré les victoires napoléoniennes, il salue le retour des Bourbons par le

God save the King des Français. Il n'est d'ailleurs pas le seul à retourner sa veste en tous sens, comme en témoigne ce couplet, publié par *Le Chansonnier royaliste* (1815) et dédié à Benjamin Constant (Timbre : *Dans les Gardes françaises*) :

Le matin, royaliste,
Je dis : « Vive Louis »
Le soir, bonapartiste,
Pour l'Empereur j'écris.
Suivant la circonstance,
Toujours changeant d'avis,
Je mets en évidence
L'aigle ou la fleur de lis.

Ange Pitou, s'il ne fut pas toujours inspiré, garde intact, malgré de nombreux séjours en prison qui aboutirent à sa déportation, son idéal monarchiste. Mais le Pont-Neuf étant occupé par les tenants de la Révolution, il chante sur les places publiques, en particulier devant Saint-Germain-l'Auxerrois.

On chante partout à Paris. Jusque dans les prisons, où les détenus, pour tromper la terrible attente, composent des chansons empreintes de courage et de noblesse, ou raillent leur sort avec esprit. Avec l'Empire, le Pont-Neuf continue à fonctionner, à la condition expresse de ne pas dénigrer le maître du moment. Désorgues, qui avait composé sous la Révolution de nombreux hymnes, en fit l'amère expérience : ayant chansonné l'Empereur dans une chanson (d'ailleurs mauvaise), il fut enfermé à Bicêtre comme fou.

2. **Les goguettes.** — Traquée dans ses lieux de prédilection, la chanson politique, qui, en France a la vie dure, se réfugie dans des sociétés chantantes appelées goguettes.

Au contraire des caveaux qui recrutaient leurs membres parmi les hommes de lettres, ceux des

goguettes furent en majeure partie des artisans épris de littérature et de musique, et si les goguettiers développèrent les théories saint-simoniennes, et plus tard le socialisme utopique fouriériste, ils apportèrent aussi un sang nouveau à la chanson littéraire qui, au XIX^e^ siècle, s'oriente vers la mélodie.

Les goguettes pullulèrent du début du XIX^e^ siècle à l'avènement de Napoléon III. Elles étaient pratiquement ouvertes à tous : il suffisait de verser une cotisation minime pour en faire partie, et pour venir y chanter ses œuvres.

Gérard de Nerval a décrit dans *Les Nuits d'Octobre* l'une de ces goguettes : la Société lyrique des Troubadours, située rue Saint-Honoré au-dessus du Bal des Chiens. Dès 1804, Pierre Colau fonde les Bergers de Syracuse, mais c'est à partir de 1817 que ces sociétés se multiplièrent au point que, l'année suivante, il est impossible d'en faire le recensement exact.

Toutes les goguettes eurent, jusqu'en 1831 — date de sa mort — un animateur en la personne de Paul-Emile Debraux, rival et ami de Béranger. Dès 1818, il conquiert son public à la goguette du Sacrifice d'Abraham, avec *La Colonne*, dont deux vers chantent encore dans nos mémoires : « Ah ! qu'on est fier d'être Français — Quand on regarde la colonne ! » Il est aussi l'auteur d'une chanson qui fut, à la Restauration, très populaire parmi les demi-soldes : *Te souviens-tu ?* Debraux avait donné — en chanson — des conseils de prudence aux goguettiers, leur recommandant de ne pas se mêler de politique. Nous allons voir comment ce conseil fut suivi.

Aux Infernaux, rue de la Grande-Truanderie, le lieu de réunion est appelé l'Enfer, et la salle où

avaient lieu les séances la Grande Chaudière, chaque membre étant un *démon*. *Jouer des griffes*, signifiait applaudir. Hégésippe Moreau y chante *La Fermière*, et Vinçard, un imprimeur lithographe, y crée la chanson sociale : *Le Prolétaire*, *Aux Pauvres Gens*, *Alerte !*

A La Ménagerie, fondée par Charles Gille en 1841, chaque membre recevait le surnom d'un animal. Charles Gille (Le moucheron) enseigne l'histoire aux ouvriers des goguettes avec des chansons comme *Le Vengeur*, *La 32e demi-brigade*, *Le Bataillon de la Moselle*. Il crible de pamphlets le gouvernement avec *Napoléon*, *La République bourgeoise*, et dénonce la condition des travailleurs dans *Les Mineurs d'Utzel*, *Le Bon de travail*, mais il écrit aussi des chansons d'un charme qui nous paraît aujourd'hui désuet : *Pâques fleuries*, *La Fée aux aiguilles*.

Toujours à La Ménagerie, Louis Festeau, artisan joaillier, dit « Le coq d'Inde », répond en même temps que Musset et Lamartine au *Rhin allemand*, de Becker, par *La Marseillaise du Rhin*, moins académique, mais pleine d'humour. Rédacteur à *La Démocratie pacifique* de Considérant, Festeau a chanté la fraternité dans *Flora Tristan* et dans un panégyrique de Fourier. Persuadé que le chansonnier a une mission sociale à remplir, il a écrit : « Le chansonnier est l'écho, le pétitionnaire du peuple. Il rit de sa joie, pleure de sa souffrance, et menace de sa colère. »

La plupart des goguettiers se sont retrouvés à la Lice Chansonnière, fondée dès 1831 par Charles Lepage. Georges Leroy acquiert la célébrité avec *La Lionne* et *Le Bal et la Guillotine* (1849), qui lui vaut un emprisonnement de 6 mois aux Madelonnettes.

Paul Avenel, qui avait chanté la République sur

les places de Paris dès 1830, attaque violemment le Second Empire dans *La Cour du roi Pétaud*, *Emile* (Ollivier) *au cabinet*, et paraphrase le pamphlet de Jules Ferry : *Les Comptes fantastiques d'Haussmann.*

En 1883, la Lice Chansonnière honore de l'un de ses prix un vieux chansonnier, tombé dans l'oubli, qui avait pourtant eu son heure de célébrité, avant de connaître de nouveau une gloire posthume et durable : Eugène Pottier, l'auteur de *L'Internationale* (–Degeyter). Pottier avait beaucoup fréquenté les goguettes dans sa jeunesse : Les Trois Couleurs, La Jeune Muse (qui servit de titre à son premier recueil de poèmes). Avant de faire une carrière de chansonnier engagé *(L'Insurgé, Elle n'est pas morte !)*, il avait sacrifié à l'épicurisme des caveaux avec *Le Rocher de Cancale*, *Filourette*, et aux doctrines fouriéristes avec *Matière et Bible*, *La Mort d'un globe.*

A l'avènement de Napoléon III, les goguettes qui avaient préparé la révolution de 1848, furent pratiquement supprimées. Seule, subsista la Lice Chansonnière. Elle connut d'ailleurs une vie exceptionnellement longue, puisque les dernières réunions eurent lieu en 1967.

Sous le Second Empire, la plupart des chansonniers politiques se reconvertissent, tournent leur inspiration vers le caf' conc', les chansons anodines ou célèbrent la politique du moment. L'exemple le plus spectaculaire étant celui de Pierre Dupont, condamné en 1851 à sept ans de déportation pour avoir écrit *Le Chant des paysans* et des chansons républicaines : *Le Chant du vote*, *Les Journées de Juin* ; ayant obtenu sa grâce, il devient le thuriféraire de Napoléon III, célébrant *Le Siège de Sébastopol*, *La Nouvelle Alliance*, etc. Il a écrit, en

outre, des chansons d'inspiration bucolique : *Les Bœufs*, *Les Fraises sauvages*, mais aussi, dans sa période républicaine, *Le Chant des ouvriers*, que Baudelaire appelle *La Marseillaise du peuple*.

Pierre Dupont écrivait lui-même la musique de ses chansons, revue et corrigée par Ernest Reyer.

Ignorant pour la plupart les règles de la composition, les goguettiers ont beaucoup employé des timbres, pour servir de support à leurs poèmes. Cependant, quelques musiciens ont collaboré avec eux : Darcier, Paul Henrion, Tac-Cohen, Ben-Tayoux, Abadie, Etienne Arnaud, etc. Le principe de la goguette a disparu avec le Second Empire. Jules Jouy, Léon de Bercy ont essayé de faire revivre ces assemblées où, pour un prix modique, on pouvait faire entendre ses œuvres. Mais l'élan politique qui avait soutenu les goguettes n'existait plus, le public se tourne alors vers d'autres divertissements.

3. **Un phénomène social : Béranger.** — Placé parallèlement aux caveaux et aux goguettes qu'il fréquenta tous les deux, le cas de Béranger est sans doute unique au monde. Un chansonnier, d'un talent incontestable, arrive à être le conseiller politique de son temps. Elu du peuple malgré lui, ses chansons deviennent des oracles. Lamartine lui décerne le titre de « Ménétrier National », Chateaubriand l'appelle « mon illustre ami », Stendhal assure que « ses écrits font battre les cœurs », et Victor Hugo écrit les *Chansons des rues et des bois*, parce qu'à l'époque, il avait voulu dépasser le succès de Béranger.

Les premières chansons, écrites dans la veine épicurienne des caveaux, ne laissent pas présager ce destin national. Soigneusement expurgées des *Œuvres*

complètes, les chansons érotiques : ***La Petite Ouvrière***, ***Les Deux Sœurs***, ***Les Archers de l'amour***, etc., ne ternissent pas l'imagerie d'Epinal qui auréole la gloire de Béranger. Seule, subsiste de cette époque la chanson des ***Gueux***, qui « peut être mise entre toutes les mains ». Après quelques vaudevilles, comédies satiriques ou poèmes épiques, il s'essaie à la romance avec ***Charles VII***, ***Adieux de Marie Stuart***. Mais bientôt, il trouve sa véritable inspiration avec ***Le Roy d'Yvetot***, où il raille l'autoritarisme de l'Empire. Napoléon, qui avait fait enfermer Désorgues, eut le bon esprit de rire de cette chanson. Plus tard, Béranger deviendra le chantre de Napoléon Ier, et, en compagnie de Debraux, le créateur de la légende impériale avec ***Les Souvenirs du peuple***, ***Il n'est pas mort ! Les Deux grenadiers***, qui en 1840, inspirera Schumann et Henri Heine.

Les chansons de Béranger suivent de près l'actualité politique. Durant l'invasion, il chante avec courage ***Le Bon Français***, devant les généraux russes. Dès le retour des Bourbons, il dénonce les excès de la Restauration : ***Requête présentée par les chiens de qualité***, ***La Censure***, et plus tard, ***Le Sacre de Charles le Simple***, ***La Gérontocratie***.

La révolution de 1830 lui inspire ***La Restauration de la Chanson***, ***Les Tombeaux de juillet***. Il oriente ensuite sa verve vers des chansons sociales : ***Jacques***, ***Le vieux vagabond***, ***Jeanne la rousse***, avant de revenir dans les « dernières chansons », à la « philosophie de la vie humble et journalière » (St. Strowsky), avec ***Mon Ombre***, ***Ma Canne***, ***Adieu***, qu'il avait déjà chantée dans ***Mon Habit***, et ***Le Grenier***.

Tout comme les chansonniers des caveaux et des goguettes, Béranger s'est souvent servi de timbres pour écrire ses chansons. Cependant, Wilhem et de Beauplan ont été ses principaux collaborateurs

Wilhelm a surtout mis en musique les premières chansons, dont *Charles VII*, *La Vivandière*, *La Bonne Vieille*, *Brennus*. De Beauplan : *Les Hirondelles*, *Le Juif errant*, *Roger Bontemps*, etc.

IV. — Les écrivains romantiques découvrent le folklore

Les remous politiques qui avaient secoué la France depuis la fin du XVIII^e siècle avaient fait oublier aux Français qu'ils possédaient un trésor artistique d'une inépuisable richesse : les chansons traditionnelles.

Certes, on avait continué à les chanter dans les provinces, dans les campagnes, mais ces chansons ne parviennent plus à l'élite ou bien elles lui semblent indignes de mériter son estime ou son intérêt. Il fallut que des écrivains en renom réapprennent aux Français à apprécier les chansons issues de leur terroir. De leur recherche sortit une nouvelle science : le folklore « car il fallut bien affubler d'un nom étranger une étude qui, chez nous, est bâtie sur ces éléments si français » (Tiersot).

Le premier en date de ces écrivains, Chateaubriand, élevé en Bretagne, avait eu maintes occasions de s'initier aux chants traditionnels. En 1805, lors d'un voyage en Auvergne, il entend une bourrée : *Muos parens men z'on maridado*, et, sur sa mélodie, il compose les paroles d'une romance qui va devenir l'une des plus célèbres du genre (v. p. 32). Il avait suffi à Chateaubriand, pour transformer cette bourrée en romance, d'en ralentir le mouvement initial, sans changer une seule note de la mélodie. Avec *Le Montagnard émigré*, la preuve était faite qu'un air folklorique pouvait devenir un grand succès de la chanson.

Les mémoires de Chateaubriand sont émaillés de citations des chansons qu'il entendait dans son enfance. Mais c'est avec Gérard de Nerval que nous possédons les premières études sur la chanson traditionnelle, ce qui fait de lui un véritable initiateur. C'est lui qui a redécouvert *Le Roy Loys*, dont il admirait fort la mélodie, « l'un des plus beaux airs qui existent... c'est comme un chant d'église croisé par un chant de guerre », *La Belle qui fait la morte*, *La Légende de Saint-Nicolas*, *Les Dix Filles dans un pré*, *La Fleur de l'olivier*, *Les Trois Princesses*... ou, parmi les nombreuses chansons qu'il chantait, en se promenant dans le Valois avec son camarade Sylvain, une pastourelle : *Après ma journée faite*, et l'admirable *Chanson du Déserteur*, publiée aussi par Murger. La *Complainte de Jean Renaud*, que Gaston Paris a pu qualifier de « perle des chansons populaires », avait déjà été signalée par La Villemarqué dans son *Barzaz Breiz*, sous le titre *Le Seigneur Nann* (1) *et la fée*. Cette chanson, dont l'origine nordique est certaine, a connu en France de nombreuses versions. Gérard de Nerval nous fait connaître la version du Valois, l'une des meilleures, dont la mélodie dérive en droite ligne du grégorien.

Le travail de Gérard demeurait cependant incomplet : il ne nous a transmis que le texte des chansons. George Sand fait de même dans ses romans berrichons, mais, pendant qu'elle transcrit les textes, la cantatrice Pauline Viardot note la musique, avec parfois l'aide de Chopin. Ce qui fait que, grâce à cette triple collaboration, nous possédons le premier document complet de chansons populaires, paroles et musique : *La Jeune Sylvie*, *En revenant de Saint-*

(1) Nann est le diminutif breton de Reunan (Renaud).

Denis en Flandres, *Le Mariage anglais*, *Morbleu Marion*, etc., ainsi qu'une chanson : *Petite Bergerette*, publiée dans le roman *Jeanne*, dont la protagoniste est une bergère berrichonne, qui présente beaucoup d'analogies avec une célèbre bergère lorraine. Cette chanson n'est que la démarcation d'une chanson datant de la guerre de Bretagne (1483) : *Gentils Galans de France*.

Mais la chanson à laquelle est attaché le souvenir de George Sand est celle des *Trois Fendeux*, que, dans *Les Maîtres Sonneurs*, elle fait chanter par le Grand Bûcheux. Cette fois, la bonne dame de Nohant a fait plus que recueillir une chanson populaire, elle l'a re-écrite presque entièrement, la faisant même chanter par le Grand Bûcheux sur un mode mineur, « ce mode gris et triste », alors que la véritable chanson berrichonne est écrite en majeur, sur un rythme de bourrée ternaire, peu usité en Berry. La version de George Sand s'est si bien transmise dans cette province qu'elle est devenue aussi populaire que l'authentique chanson recueillie par Barbillat et Touraine.

Devant l'enthousiasme du public pour les chansons folkloriques, en 1852, le ministre de l'Instruction publique, Fortoul, prescrit une enquête officielle sur les poésies populaires de la France. Malheureusement, peu de textes musicaux ont été conservés, ce qui a rendu l'opération stérile. Mais la voie était ouverte aux chercheurs. Dès 1853, Jean-Baptiste Werkerlin publie *Echos du temps passé*, suivis de nombreux volumes dans lesquels il mélange les chansons traditionnelles avec les bergerettes et les romances du XVIII^e^ siècle. Il publie aussi des *Chansons populaires d'Alsace* et à sa suite, de nombreux musiciens recueillent et publient les chansons des différentes provinces.

Simon : *Chants populaires de l'Anjou.* Canteloube : *Chants d'Auvergne. Chants et danses du Massif central* édités par La Bourrée. Sallaberry : *Chants populaires du Pays basque.* Lamarque de Plaisance : *Usages et chansons populaires de l'ancien Bazadais.* Couarraze de Laa : *Chants du Béarn et de Bigorre.* Rivarès : *Chansons et airs populaires du Béarn.* Barbillat et Touraine : *Chansons populaires du Bas Berry.* Duchon : *Chansons populaires du Bourbonnais.* Maurice Emmanuel : *Chansons bourguignonnes.* Orain : *Chansons de Haute Bretagne.* Luzel : *Soniou Breiz Isel* (Basse Bretagne). Bourgault-Ducoudray : *Mélodies populaires de Basse Bretagne.* Laterre et Gourvil : *Kanaouennou Breiz Vihan.* Morand : *Chansons de Haute Bretagne* et *Chansons recueillies en Ille-et-Vilaine.* Durieux et Bruxelles : *Chants populaires du Cambrésis.* Tarbe : *Romancero de Champagne.* Desvignes : *Chansons champenoises.* Morpain : *Chansons de Charente-Poitou.* Marcaggi : *Chants populaires de la Corse.* Tomasi : *Anthologie de la chanson populaire corse.* Gauthier-Villars : *Chansons du Dauphiné.* Van Gennep : *Chansons du folklore de la Flandre et du Hainaut.* Coussemacker : *Chansons de la Flandre française.* Beauquier : *Chansons populaires de la Franche-Comté.* Lambert : *Chansons populaires du Languedoc.* Brachet et Plantadis : *La chanson populaire en Limousin.* Chepfer : *Anciennes chansons populaires recueillies en Lorraine.* Puymaigre : *Chansons populaires du pays Messin.* Blin : *Chansons du Morvan.* Delrieux : *Anthologie de la chanson Niçoise.* Stramoy : *Ballades et chansons populaires du Nivernais.* Moullé : *50 chants populaires recueillis en Haute Normandie.* Couraye du Parc : *Chansons patoises du Périgord.* Arbaud Damase : *Chants populaires de la Provence.* Poueigh : *Chansons populaires des Pyrénées.* Tiersot : *Chansons populaires des Alpes françaises.* Servettaz : *Vieilles chansons savoyardes.* Chevais : *Chansons populaires du Val de Loire.* Vincent d'Indy : *Chansons populaires du Vivarais.*

A ces recueils il faut ajouter : Trebucq : *La chanson populaire des Pyrénées à la Vendée.* Bujeaud : *Chansons populaires des provinces de l'Ouest.* Roger Blanchard : *La chanson traditionnelle et les naïfs.* Mais surtout, *L'Anthologie des chants populaires français* de Joseph Canteloube, qui reste le seul ouvrage d'ensemble publié jusqu'à présent.

La filiation et l'origine des chansons folkloriques ont été étudiées par Patrice Coirault, et des renseignements souvent précieux sont fournis aussi

par Delfolie : *Trésor des plus belles mélodies* et Davenson : *Le Livre des chansons.*

L'intérêt grandissant du public pour le folklore suscite des thèses : Donatien Laurent : *Les Sources du premier « Barzaz-Breis » à partir des origines de collecte*, Sorbonne, 1975. Françoise Cougniaud-Raginel : *Joseph Canteloube, Chantre de la terre*, Paris, Conservatoire, 1975.

Parallèlement à la chanson traditionnelle, se développe la chanson régionaliste, signée du nom d'un auteur, mais qui présente toutes les caractéristiques des chansons du terroir. Transmise oralement et tombée dans l'anonymat, la chanson régionaliste finit souvent par se confondre avec le folklore. C'est ainsi que les chansons de Jélyotte, Despourrins, Navarrot font partie du folklore béarnais. Plus près de nous, *Le P'tit Quinquin*, composé par Desrousseaux à la fin du XIX^e^ siècle, est en train de passer au folklore lillois.

Des chansonniers régionalistes continuent de nos jours à célébrer leurs provinces avec des bonheurs différents.

CHAPITRE IV

VERS LA CHANSON MODERNE

I. — Du caf'conc' au music-hall

Sous le Second Empire, la fermeture des goguettes laissait sans distraction le public populaire qui se tourne alors vers une forme de spectacle, qui n'était pas nouvelle : le café-concert.

Il va prendre une importance considérable avant d'être détrôné par le music-hall et le cinéma.

1. **L'opéra du peuple.** — Le café-concert était né sur le boulevard du Temple, vers 1770. Le propriétaire du café d'Apollon avait trouvé astucieux de faire entrer dans son établissement les danseurs, chanteurs et acrobates qui se produisaient d'ordinaire à l'extérieur. Cette formule était proche de ce que sera plus tard le music-hall. Il faudra attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que le café-concert s'affirme, trouve son style, et attire le grand public. Il devient alors « l'Opéra du peuple et sa Comédie Française » (E. Héros).

De grands établissements s'installent : l'Eldorado, la Scala, le Grand Concert parisien (futur Concert Mayol), le Chalet Morel, Ba-ta-clan, l'Européen, l'Alhambra, le Grand Concert de l'Epoque (ensuite Chansonnia, puis Concert Pacra), les Folies Bobino, etc.

L'été, le public va applaudir les mêmes artistes aux Champs-Elysées, à l'Alcazar d'été, aux Ambassadeurs, au Pavillon de l'Horloge (ensuite Jardin de Paris). D'autres cafés-concerts de moindre envergure attirent cependant le public par des programmes attrayants. A l'Estaminet lyrique, on applaudit Darcier dans *La Tour Saint-Jacques* (–Hachin), ou *Bonjour à la meunière* (–J.-B. Clément). Le Concert Béranger se spécialise dans les romances, en particulier celles de Loïsa Puget. Thérésa et Pacra débutent au Café des Arts, plus connu sous le nom de Café du Géant, parce qu'un certain Brice, « Géant professionnel » en était la principale attraction.

Au Divan japonais, après un festival Olivier Métra, Marcel Legay chante en vedette, son célèbre *Ecoute ô mon cœur*. C'est aussi au Divan qu'Yvette Guilbert et Dranem recevront la consécration. Au Concert de la Pépinière, et au Petit Casino, débute une Damia bien différente de la « tragédienne de la chanson » qu'elle est restée pour la postérité, « frisée au petit fer, couverte de faux bijoux, et portant une robe rouge à franges d'or » (Jacques-Charles).

La province suit le mouvement et plusieurs salles s'ouvrent en particulier à Bordeaux, Lyon, Saint-Etienne, et surtout Marseille, avec le Palais de Cristal où débute Mayol, et l'Alcazar où se sont produites de 1880 à 1966 les principales vedettes du caf'conc' et du music-hall.

Dans les quartiers populeux de Paris et des petites villes de garnison, s'ouvrent des « beuglants », sous-produits des grands cafés-concerts, où des artistes de seconde zone « beuglent » les succès mis à la mode par les vedettes de la chanson.

Jamais on n'a tant chanté en France qu'en cette

seconde moitié du XIX^e siècle. Sur les places publiques, aux carrefours, des chanteurs ambulants s'installent, et serinent les chansons en vogue qu'ils vendent ensuite pour un prix minime à leurs auditeurs, dans des éditions « petit format ». Mais il faut bien reconnaître que le répertoire n'est pas toujours de qualité, ni de goût très sûr.

Certains goguettiers changent leur style : Paul Avenel connaît une célébrité que ne lui avaient pas apportée ses chansons politiques, avec la paysannerie normande : *Le Pied qui r'mue*. Paul Colmance trouve des interprètes de choix : Darcier, Pacra, Hortense Schneider, pour des chansons scatologiques : *Un Enfant terrible*, *Un Repas de famille*. Eugène Imbert vend 600 000 exemplaires des *Bottes de Bastien*. Thérésa, l'une des chanteuses les plus adulées du public, chante des inepties comme : *C'est dans l'nez qu'ça m'chatouille*, *Une Espagnole en carton*, *La Femme à barbe* ; des fausses paysanneries polissonnes : *J'somm's trop près des maisons* (Dufour-Darcier), *T'en auras pas l'étrenne* (J.-B. Clément-Parizot). Elle fait triompher son répertoire jusqu'à la cour de Napoléon III, devant laquelle la princesse de Metternich chante son grand succès : *Rien n'est sacré pour un sapeur* (Villebichot).

Thérésa, dont le talent a été très contesté par certains de ses contemporains, a cependant fait applaudir parfois des chansons de qualité : *La Chanson du déserteur*, *La Terre* (J. Jouy).

Paulus, avant de remporter un triomphe le 14 juillet 1886 en chantant à l'Alcazar d'été *En revenant de la revue* (Désormes-Delormel-Garnier), interprète des chansons dont toute littérature est absente : *Les Pompiers de Nanterre* (Burani-Louis), *J'suis chatouilleux* (Tourte-Robillard). Rose Bordas avait choisi le genre « engagé ». Vêtue d'un peplum, la

chevelure en désordre, elle lance *La Canaille* (Darcier-Bouvier), *Le Vengeur* (Charles-Gille), voire *La Marseillaise* dont, en 1870, l'Empire vient de lever l'interdit.

Après la défaite, elle tourne son activité vers les chansons patriotico-sentimentales, qui envahissent le répertoire du café-concert. Deux chanteuses se révèlent les spécialistes de ce nouveau genre : Chrétienno : *La Paysanne lorraine* (Delormel-Planquette) et Amiati : *Alsace et Lorraine* (Villemer-Nazet-Ben Tayoux), *Le Violon brisé* (Saint Prest-Christian-Herpin). Amiati chante aussi *Le Clairon* (Déroulède-E. André), qui, jusqu'à la fin de sa carrière reste son grand cheval de bataille.

Deux auteurs ont copieusement approvisionné le répertoire revanchard : Villemer et Delormel, qui, seuls ou séparément, ont exploité le filon patriotique : *Le Maître d'école alsacien* (–Benza), *Le Fils de l'Allemand* (–Blétry), etc. Après le succès de Paulus dans leur chanson *En revenant de la revue*, ils suivent la vague boulangiste qui envahit le caf'conc'. A la fin du siècle, cette vague est emportée par celle des chansons pacifistes : *L'Appel aux nations* (Chebroux), *La Fête de la France* (Baillet), dont Rose Bordas se fait (entre autres) l'ardente propagandiste. Les chansons patriotiques reprennent de plus belle, aux approches de 1914. Fragson, en particulier, fait applaudir parmi ses œuvres : *C'est un aviateur*, *En avant les p'tits gars !*, qui préfigurent *Les Gars d'Ménilmontant*, lancé par Maurice Chevalier aux approches de 1939.

La « scie » fait son apparition au café-concert : *L'Amant d'Amanda*, *En voulez-vous des z-homards ?*, *Tha-ma-ra-boum-di-hé !* Des chanteurs se spécialisent dans ce nouveau genre (Dranem triomphe avec *Ah ! les p'tits pois*). La scie n'est d'ailleurs

pas disparue avec le caf'conc'. Après le célèbre *Ploum ploum tra la la* (Francis Blanche-Rolf Marbot, 1947) chanté par Saint-Granier, cette forme de la chanson sévit toujours avec bonheur : *Si t'as été à Tahiti* (Guillaume-Pierret), *Le Téléfon* (Nino Ferrer, 1969), *L'Ami Caouette* (Gainsbourg, 1976).

Mais le genre qui a connu le succès le plus durable au café-concert a été la chanson sentimentale, souvent écrite sur un rythme de valse lente. Renard met en musique et porte au succès *Le Temps des cerises* (– J.-B. Clément). Dickson crée *Quand l'Amour meurt* (Millandy-Crémieux), Anna Thibaut panache un répertoire grivois avec *Le Cœur de ma mie* (Dalcroze), *Vous êtes si jolie* (Suès-Delmet), Paulette Darty est surnommée « la Reine des valses lentes », en interprétant les œuvres sirupeuses de Maurice de Féraudy et Rodolphe Berger.

Bruant ayant mis à la mode la chanson naturaliste, Félicia Mallet crée *A Saint-Lazare*, repris par Eugénie Buffet qui, vêtue d'un jersey rouge, d'une jupe noire et d'un tablier bleu, acquiert la popularité avec ce répertoire qu'elle fait bizarrement alterner avec les *Chansons de la Fleur de lys* de Botrel.

Certains artistes du café-concert ont, cependant, relevé le niveau artistique de ces établissements. Yvette Guilbert, arpète intelligente, se crée une silhouette « unique et bon marché » : cheveux roux, longs gants noirs, robe de satin vert. Elle chante des chansons d'un humour acidulé, en particulier celles de Xanrof, dont *Le Fiacre* lui apporte la célébrité. Elle écrit aussi des chansons : *La Pocharde*, *Les Cabotines*, *Les Vierges*. Dans cette dernière œuvre, les mots parlés supprimés par la censure, étaient remplacés par des mots « toussés », qui accentuaient encore le caractère grivois de la chanson.

Après 1900, Yvette Guilbert aborde une autre carrière. Sa notoriété lui permet d'imposer au grand public les chansons traditionnelles, qu'il a quelque peu oubliées depuis l'époque romantique. Elle joint à son répertoire des chansons de troubadours et de trouvères, qu'elle publie ensuite, mélangées à des chansons du XVIII^e siècle.

Un autre artiste, Félix Mayol, tout en faisant des concessions au public populaire qui vient l'applaudir (*Viens Poupoule*, et *La Mattchiche* lui colleront à la peau), glisse dans son tour de chant des œuvres d'auteurs montmartrois : *Les Parents de province*, *Le Verger de Mme Humbert* (D. Bonnaud), *Silhouette présidentielle* (Il s'agit de Fallières) (V. Hyspa), etc. Il avait débuté avec *La Paimpolaise* de Théodore Botrel, dont il continuera de chanter les œuvres. Il interprète aussi la *Chanson d'un gâs qui a mal tourné* de Gaston Couté.

Félix Mayol ne quittera définitivement la scène qu'en 1938. En effet, la faveur du public pour la plupart de ces artistes ne se dément pas lorsqu'ils passent de la scène du café-concert à celle d'un nouvel établissement, le music-hall.

2. **Le music-hall.** — La formule du music-hall a été mise au point à partir de 1840 par Charles Norton en Angleterre, d'où elle gagne Paris. Elle s'imposa de même, dans tous les pays occidentaux. Alors que les spectateurs du caf'conc', assis derrière une table, prenaient une consommation (souvent une cerise à l'eau-de-vie), ceux du music-hall ne consomment pas. Le spectacle comprend des tours de chant, mais aussi des numéros divers, variés, des acrobates, des clowns, des dresseurs, des équilibristes, etc., développant ainsi une tendance du caf'conc' qui avait déjà présenté des attractions

empruntées au cirque. La disposition des spectateurs, la grande variété des numéros, la construction de salles nouvelles plus spacieuses et plus agréables, marquent le passage du caf'conc' au music-hall.

Ba-Ta-Clan (1865), puis la Gaîté, les Folies-Bergères, le Casino de Paris, etc., abandonnent peu à peu le rituel de la consommation. Le caf'conc' se meurt.

Dans le music-hall à ses débuts, les attractions, la danse, le théâtre, ne laissent souvent à la chanson que la portion congrue. Mais par une lente transformation, la chanson prendra la première place, jusqu'à éliminer ces concurrents presque totalement de nos jours, sauf dans les revues.

En effet, le music-hall suscite rapidement deux formules différentes : la revue et les numéros juxtaposés.

La revue est un spectacle à grande mise en scène (avec machines, lumières, habits somptueux, puis nus, ballets aquatiques, etc.), dont les tableaux successifs intègrent de façon plus ou moins réussie les chants, les danses, les attractions, utilisant une troupe nombreuse. La revue a une certaine unité. Les Folies-Bergères s'orientent vers ce style à partir de 1886 (avec une revue s'intitulant, déjà, *Place aux jeunes !*), bientôt suivies par Ba-Ta-Clan, l'Olympia, le Concert Mayol, le Casino de Paris, etc. On y présente des spectacles de plus en plus luxueux, fréquentés à la fois, au moins aux débuts, par le peuple du « promenoir » et par l'aristocratie française et étrangère (le Prince de Galles, futur Edouard VII, est représenté sur une affiche de Barrère pour une revue des Folies-Bergères). Ces spectacles doivent beaucoup aux mises en scène fastueuses de L. Volterra, Jacques-Charles, O. Dufrenne, P. Derval, L. Rimels, D. Guérin, etc.

L'autre formule, celle des « variétés », connaît aussi un grand succès, plus « populaire », avec l'Alhambra, les Ambassadeurs, l'Apollo, Bobino, l'Eldorado, l'Empire, la Gaîté-Rochechouart, le Palace, Parisiana, la Scala, etc., anciens caf'conc' pour la plupart transformés en music-halls.

Durant ce qu'il est convenu d'appeler « la Belle Epoque », puis pendant et après la guerre 1914-1918, c'est là qu'on peut entendre les artistes de la chanson, soit en tour de chant, entre le numéro du dresseur de chiens et celui des voltigeurs, soit comme meneur ou meneuse de revue ; beaucoup viennent du caf'conc' dont le music-hall perpétue les genres, tourlourous, gambilleuses, chanteurs à voix, gommeuses, etc. : Bérard, Gaby Deslys, Henri Dickson, Dranem, Fragson, Fréhel, Yvette Guilbert, Félix Mayol, Raquel Meller, Montehus, Ouvrard, Polin, etc. Parmi les carrières les plus remarquables, celles de Mistinguett et de Maurice Chevalier, commencées au café-concert du XIXe siècle, s'achèvent au music-hall bien après la deuxième guerre mondiale.

Mistinguett avait débuté en 1895 au Trianon-Concert, puis à l'Eldorado, avant de créer au Moulin Rouge la *Valse chaloupée* avec Max Dearly et, aux Folies-Bergères, la *Valse renversante* avec Maurice Chevalier. Elle connaît alors un grand succès en interprétant d'une voix faubourienne, avec un abattage que certains trouvent admirable et d'autres bien vulgaire, des chansons réalistes ou fantaisistes aux titres évocateurs : *Mon Homme* (Willemetz-Jacques-Charles-Maurice Yvain), *J'en ai marre* (Willemetz-Maurice Yvain). Sa carrière ne s'acheva qu'en 1951. Maurice Chevalier est un authentique enfant de Paris natif de Ménilmontant. Après les caf'conc' où il chante dès l'âge de douze

ans, il mène, lui aussi, des revues à grand spectacle, chante des opérettes, tourne des films, présente en France et à travers le monde, un tour de chant qui rend célèbres des chansons du même style, comme *Ma Pomme* (Fronsac-Rigot-Borel-Clerc), *Valentine* (Willemetz-Christiné), *Prosper* (Koger-Telli-Scotto).

Parmi tous les auteurs et compositeurs écrivant les grands succès de ce music-hall qui se développe avec le siècle, Vincent Scotto fut l'un des plus doués. Mélodiste incomparable et fécond (il aurait composé plus de 4 000 chansons), on lui doit entre autres *La Petite Tonkinoise*, *J'ai rêvé d'une fleur*, *Ah qu'il était beau mon village !*, *Sous les Ponts de Paris*, *J'ai deux Amours*, etc. Sur des paroles de Lucien Boyer, Christiné, Koger, Rodor, Varna, il écrivit pour tous les chanteurs du music-hall, de Polin à Tino Rossi.

Mais, tout comme le music-hall avait supplanté le caf'conc' définitivement disparu après 1918, le music-hall est à son tour concurrencé par le cinéma, surtout après 1930, avec l'avènement du parlant. De nombreuses salles disparaissent alors comme la Scala, ou se transforment en cinéma comme Ba-Ta-Clan ou la Gaîté-Rochechouart. Malgré la création de l'ABC en 1934, malgré le coup de fouet donné à la chanson par le renouvellement des années 30 auquel nous consacrerons un chapitre, le music-hall est malade. Depuis la guerre 1939-1945, l'ABC, l'Européen, l'Etoile, l'Alhambra, Pacra, l'Alcazar de Marseille ont fermé leurs portes les uns après les autres. Signe des temps, certains sont transformés en garages. De nos jours, subsistent encore à Paris, quoique menacés, l'Olympia et Bobino, et quelques music-halls spécialisés dans les revues à grand spectacle comme les Folies-Bergères. Ces spectacles de revues, où la chanson ne tient

pas une place essentielle, semblent surtout fréquentés par une clientèle fortunée, souvent étrangère, tout comme les dîners-spectacles (Lido, Moulin-Rouge, Alcazar, Paradis latin, Don Camillo, etc.). Ce ne sont plus des lieux de création de la chanson populaire.

Pour compenser cette disparition des music-halls, beaucoup d'artistes contemporains organisent leurs propres récitals à Paris et en province, essayant ainsi de rejoindre un public qu'il est de plus en plus difficile de rencontrer directement. Cette formule, très intéressante pour les admirateurs de la vedette, ne peut cependant remplacer le music-hall dont le spectacle, dans la première partie, offre traditionnellement un banc d'essai à de jeunes chanteurs. Les « tournées » organisées par des impresarios ou des firmes de disques, surtout pendant les vacances d'été, constituent une formule qui présente plusieurs autres tours de chant à un public attiré par la vedette, dans des théâtres, casinos, Palais des Sports, salles diverses, scènes en plein air, etc.

Malgré la désaffection du public, le music-hall traditionnel a conservé son prestige auprès de bien des artistes contemporains qui considèrent que le passage en vedette à Bobino ou à l'Olympia est une consécration (qui reste en effet significative vis-à-vis de la province et de l'étranger). Mais la rencontre avec le grand public se fait désormais surtout par le disque, la radio, la télévision, qui seuls donnent la popularité nécessaire pour réussir une tournée — ou un passage en music-hall.

II. — Les chansonniers

Le café-concert avait fait quelque peu oublier l'auteur des chansons au profit de la vedette. Le

terme de « chansonnier », qui avait servi à désigner les membres des caveaux et des goguettes, semblait menacé d'extinction avec la disparition de Béranger. Il n'en était heureusement rien.

En marge du café-concert, un chansonnier connut une gloire officialisée par de nombreuses distinctions, mais dont le talent suffisait à la faire apprécier : Gustave Nadaud. Lancé par les salons, il publie à partir de 1849 une production considérable (500 titres environ), mais c'est surtout sous le Second Empire que ses chansons, pleines de finesse et d'ironie, font la conquête du public.

Nadaud a abordé avec le même bonheur des genres bien différents. Libertinage léger avec *Adèle*, *Les Reines de Mabille*, et leur suite *Palinodie* ; sentimental : *La Valse des adieux* ; bachique : *Le Docteur Grégoire* ; satire politique : *L'Osmanomanie*, *Les Impôts*, *Le Carnaval à l'Assemblée nationale*. Car Nadaud, malgré la position semi-officielle qui était la sienne à la cour de Napoléon III, sut garder sa liberté d'esprit comme en témoignent *Le Roi boiteux*, satire de l'esprit courtisan, et *Les Deux Gendarmes*, chanson interdite un certain temps pour crime de « lèse-maréchaussée ».

Nadaud a composé d'instinct la musique de ses chansons. Il a su adapter aux paroles une ligne mélodique simple et élégante.

Montmartre. — En 1878, un événement se produisit, qui allait avoir des répercussions considérables sur la chanson française. Emile Goudeau crée un cabaret artistique, Le Club des Hydropathes, qui réunissait des peintres, des poètes, des musiciens, des acteurs, des étudiants. Très vite, c'est le succès. Goudeau déménage son club pour des locaux de plus en plus vastes, pour aboutir dès 1879, dans

une ancienne salle de bal située 29, rue Jussieu. Les réunions tout d'abord hebdomadaires ont lieu deux fois par semaine. Mac-Nab et Jules Jouy débutent aux Hydropathes, on y entend aussi Fragerolle, qui met en musique J. Richepin, A. Gille et Maurice Bouchor, mais surtout Maurice Rollinat chante ses chansons inspirées par son Berry natal : *La Mort des fougères*, *Chansons d'automne*, *En regardant sauter les geais*. Il chante aussi des poèmes de Baudelaire qu'il met lui-même en musique, ainsi que des œuvres inquiétantes, où il avoue chanter « les angoisses de la folie encore consciente » : *La Morgue*, *Ballade du cadavre*, *Notre-Dame de la mort*.

En 1889, une société, *La Plume*, animée par le poète Jean Moréas, continue l'esprit qui avait présidé aux Hydropathes. En 1881, ceux-ci avaient été dissous, en plein succès, par leur fondateur. Goudeau venait de rencontrer Rodolphe Salis, et tous deux décidèrent de créer à Montmartre, un cabaret à l'enseigne du Chat-Noir.

Situé tout d'abord 84, boulevard Rochechouart, le local devenant trop petit, Goudeau, qui avait l'habitude des déménagements, transporta, en 1885, son Chat-Noir rue de Laval (depuis rue Victor-Massé). Ce déménagement s'effectua en chantant un refrain écrit spécialement par Bruant sur un air du folklore languedocien :

Nous cherchons fortune
Autour du Chat-Noir
Au clair de la lune
A Montmartre, le soir.

Le cabaret de Salis et Goudeau connut une célébrité mondiale, et le passage sur l'estrade du Chat-Noir assurait la consécration d'un chansonnier. Maurice Donnay, qui en fit partie a décrit, mieux que l'on ne pourrait le faire, l'atmosphère de l'éta-

B. M. METZ

blissement : « Chansons vives, libres, satiriques, blagueuses, gouailleuses, frondeuses, pénétrées d'irrespect envers toutes les puissances et toutes les gloires imméritées, telle fut ce qu'on pourrait appeler l'école chansonnière du Chat-Noir. »

C'est resté encore aujourd'hui la charte des derniers cabarets d'esprit montmartrois.

Ceux-ci se multiplièrent sur la Butte jusqu'en 1939 : L'Ane Rouge, Les Quat-z'arts, La Boîte à Fursy, Le Coucou, Le Perchoir, La Lune rousse, etc. Quelques cabarets artistiques s'installent en dehors de Montmartre : Le Chien noir, Le Carillon, La Pie qui chante, etc. Au Quartier Latin, le cabaret le plus célèbre était Les Noctambules. Aujourd'hui, seuls survivent, vestiges d'une glorieuse époque : Les Deux-Anes, Le Théâtre de 10 heures, Le Caveau de la République.

Le Lapin à Gill, quand il s'appelait Cabaret des Assassins, était le lieu de rendez-vous de la gent montmartroise, au déjeuner de la « soupe et le bœuf ». Ensuite, sous la direction de Frédé, il se consacre à la chanson traditionnelle, que le patron chante lui-même faute d'avoir les moyens d'engager des artistes. Les clients lui viennent en aide : Mac Orlan chante des refrains de la Légion, Carco imite Mayol... Aujourd'hui, Le Lapin à Gill présente toujours de jeunes artistes dans un répertoire traditionnel ou régionaliste.

L'impulsion donnée par le Chat-Noir fait découvrir au public une pépinière de chansonniers qui rivalisent d'humour ou de poésie idéaliste.

Marcel Legay, l'auteur de *Ecoute ô mon cœur*, qui chantait ses chansons sur la Butte avant que ne s'y installe le Chat-Noir, fait tout naturellement partie de la première équipe de ce cabaret.

Il a mis en musique *Les Chansons rouges* de

Maurice Boukay dont *Le Soleil rouge*, qui faisait dire à Laurent Tailhade qu'il eût mérité, mieux que *L'Internationale*, de devenir l'hymne universel du prolétariat.

Mac-Nab, qui avait chanté aux Hydropathes des poèmes macabres, change son style au Chat-Noir, pour des chansons qui, actuellement n'ont pas perdu de leur mordant : *L'Expulsion des princes*, *Le Métingue du Métropolitain*, *Le Pendu*, *Le Bal à l'Hôtel de Ville*, etc.

Jules Jouy était surtout un chansonnier d'actualité. Il écrivait la chanson au « jour le jour » au *Cri du Peuple*, au *Paris*, à *La Bataille*. Il était le responsable de quelques « tubes » du café-concert : *Mad'moiselle, écoutez-moi donc* (en collaboration avec Bruant), *La Digue-Digue-Don* et *Derrière l'Omnibus*, créé par Paulus. Mais aussi, *La Terre*, et *Le Tombeau de Fusillés*, en hommage aux martyrs de la Commune.

Jacques Ferny, pince-sans-rire, et chantant faux, connaît le triomphe avec *La Chanteuse et le conférencier*, *Faute de mieux ou Le meilleur Président*, qui salue l'élection de Fallières à la présidence de la République, *L'Ecrasé*, toujours d'actualité.

Léon Xanrof avait commencé par composer des chansons pour l'association des étudiants, dont il était le fondateur. Bientôt, son succès dépasse les frontières de Montmartre, grâce à Felicia Mallet et surtout Yvette Guilbert, qui chantent son *Fiacre* au café-concert. Cette dernière interprétait presque exclusivement des chansons de Xanrof : *L'Hôtel du n° 3*, *Les Quatre z'Etudiants*, etc.

Fursy baptise lui-même ses œuvres *Chansons rosses*, et elles le sont : *Stances à Edouard* (Edouard VII), *Le Panama*, *L'Automobile du pauvre*, etc., mais les chansons de Fursy sont souvent

des boutades écrites sur le moment. Plus élaborées sont les chansons de Vincent Hyspa, qui classent leur auteur en tête des grands satiristes : *La Visite impériale* (voyage de Nicolas II à Paris), *Le Banquet des maires* (exposition universelle), *Les Joies de l'exposition* (1900).

Dans la même veine de satire politique, Dominique Bonnaud écrit l'un des grands classiques du genre avec *Le Mariage démocratique* (mariage de Mlle Fallières), mais il sait aussi composer des chansons d'un humour délicat comme *Un Rêve sur l'Ouest-Etat*, où il parodie gentiment une chanson de Delmet-Botrel : *Quand nous serons vieux.*

Il n'y avait pas à Montmartre que des chansonniers politiques, la fleur bleue, parfois un peu sophistiquée, y était cultivée avec soin. Xavier Privas, après avoir débuté à *La Plume*, avec les *Thuriféraires*, reçoit les encouragements de Verlaine, et chante dans divers cabarets des chansons qui émeuvent les âmes sensibles : *Le Testament de Pierrot*, *Le Vieux coffret*, *La Chanson des heures*, *Les Chimères*. Elu « prince des chansonniers » en 1899, il a fondé *La Chanson pour tous*, qui avait pour but d'enseigner au public nos chansons traditionnelles.

Gabriel Montoya, après avoir composé durant ses études médicales, d'amusantes chansons *(La Lymphe de Koch, La Chanson du Maccabée)*, sacrifie lui aussi à la poésie suave. Sa *Berceuse bleue* reste le chef-d'œuvre du genre.

Charles Fallot a subi avec plus de succès l'épreuve du temps. Si *Une Etoile d'amour* (–Delmet) est disparue avec le dernier orgue de barbarie, *La Petite Eglise* (–Delmet), chantée par Jean Lumière, nous touche encore par son charme sans fioritures.

Maurice Vaucaire trouve, de nos jours, une inter-

prête ardente en la personne de sa belle-fille Cora, dont le talent suffit à nous faire oublier certaines cocasseries et incohérences des *Petits Pavés* (– Delmet). La chanson française doit beaucoup à la famille Vaucaire. Michel Vaucaire, fils de Maurice et mari de Cora, a composé des textes comme *Frédé* (– D. White), qui évoque le souvenir du Lapin à Gill.

Paul Delmet a été le musicien de nombreux auteurs montmartrois. Ses chansons, d'une ligne mélodique élégante, restent pour nous le symbole de la belle époque : *Envoi de Fleurs* (– H. Bernard), *Tout simplement* (– Boukay), *Vous êtes si jolie* (– Suès), *Stances à Manon* (– Boukay), etc.

La carrière de Théodore Botrel est plus complexe. Après avoir débuté au caf'conc', dans un répertoire scabreux, Mayol lui apporte la notoriété en créant *La Paimpolaise*, au Concert Parisien. Dès lors, Botrel se spécialise dans des chansons régionalistes inspirées par sa Bretagne natale : *La Cloche d'Ys*, *La Fanchette*, *La Voix des genêts*. En 1914, une décision ministérielle délègue Botrel pour aller chanter devant les troupes. Il revêt alors l'uniforme, et chante devant des blessés et des combattants, un répertoire cocardier, dont Maurice Donnay admire les mots « à l'emporte Boche » (!) : *Ma Mitrailleuse* (sur l'air de *Ma Tonkinoise*), *Rosalie* (la baïonnette), *Dans la tranchée*, *La Kaiseriole*, etc.

Un chansonnier domine toute cette fin de XIX^e^ siècle : Aristide Bruant. Inventeur de la chanson naturaliste, il a créé des héros nouveaux : les Alphonses et leurs marmites, dont il fait l'apologie, et pour lesquels la bonne société manifeste un enthousiasme dont le snobisme n'est pas absent. Bruant avait commencé par fréquenter les goguettes, où il chantait des chansons comiques : *Henri IV*

a découché, *Le Gaulois du pont d'Iéna*. Il passe ensuite, avec le même répertoire, dans divers cafés-concerts, quand Jules Jouy l'amène au Chat-Noir. Il abandonne alors le style caf'conc' pour son répertoire personnel, tout en continuant d'écrire des chansons de ce genre dans un but alimentaire. Il se crée une silhouette qu'a popularisée Toulouse-Lautrec. Au Chat-Noir, Bruant chante ses célèbres chansons sur les barrières de Paris : *Aux Batignolles*, *A la Villette*, *A Montpernasse*, *Belleville-Ménilmontant*, *A la Glacière*, etc., la salle reprend en chœur le refrain de *Nini Peau d'chien*, et les auditrices tirent leur mouchoir en écoutant la *Rue Saint-Vincent*. Bruant fait aussi vibrer la fibre patriotique de son auditoire avec *Serrez vos rangs !*, *La Noire*, mais, et c'est là l'un des côtés déroutants de sa personnalité, il compose (sans y avoir jamais été), *Aux Bat'd'Af'*, *Biribi*, *Les Petits Joyeux*.

En 1885, au moment où Salis déménage son Chat-Noir, Bruant s'installe dans le local laissé vacant et ouvre son propre cabaret, Le Mirliton. La bourgeoisie vient s'y encanailler, et — chic suprême — se faire invectiver par le maître de maison.

Après cette grande époque, on pouvait craindre que l'esprit satirique français ne dût subir une perte de vitesse. Mais déjà, une autre génération, qui avait connu les tranchées de la première guerre mondiale, était prête à prendre la relève. Les premières œuvres de ces chansonniers, retour du front, sont peut-être moins ironiques que celles de leurs devanciers, mais elles nous touchent par leur sincérité. Nous sommes loin des rodomontades de Botrel !

Jean Rieux reste le modèle du genre. Ses chansons ont été publiées sous le titre *Le Meunier en smoking*. La première partie *Sous les Lauriers*, fait

un pendant teinté d'humour aux *Croix de Bois*, de Roland Dorgelès. L'une des chansons s'intitule d'ailleurs *Les Déracinés* (à la manière de Sulphart). Le patriotisme de Jean Rieux, simple et vrai, ne cessera de s'exprimer dans des chansons comme *Les Deux Wagons*, *Le Cœur de Chopin*, *Barricade au Quartier Latin* (à la Libération !), *Les Deux Hymnes*...

C'est au front que René Dorin commence une carrière de chansonnier, en chantant pour ses camarades des chansons réunies sous le titre de *Chansons poilues*. Ensuite, René Dorin s'est fait, avec humour, le porte-parole du Français moyen : *Les Clous*, *Nuances*, *Pourquoi pas ?*, *Je nous aime*, *On est inquiets*.

C'est à la 236e escadrille de reconnaissance que Noël-Noël écrit ses premières chansons : *Somme toute*, *Le Casque*, *L'Avion*, qu'il chante ensuite pendant longtemps dans divers cabarets, tout en s'attaquant au ridicule de l'époque *(Chanson industrielle)*.

A côté de ces chansonniers, Augustin Martini, Jean Marsac, Mauricet amusèrent leurs auditoires par leur esprit acéré, mais jamais vulgaire.

Pierre Dac qui, lui aussi, avait écrit sa première chanson, *La Victoire aux cheveux ras*, en 1917 à Fleury-sous-Douaumont, invente une nouvelle forme d'humour absurde, celle du *Non-Sens*. Depuis le micro de la BBC à Londres, en 1943-1944, il divertit les Français, occupés alors par d'autres problèmes, avec *La Défense élastique*, *...a dit Lily Marlène*.

A peu près dans le même temps, Raymond Souplex dans *L'Etrange rêve de M. Belette*, représenté aux Deux-Anes, raille les restrictions dans *200 grammes de cuivre pour un litre de vin*.

Les cabarets qui avaient — depuis le Pont-Neuf jusqu'à Montmartre — maintenu l'esprit caustique et gouailleur, marqué de l'estampille parisienne, disparaissent peu à peu. Seuls survivent actuellement le Caveau de la République et le Théâtre des Deux-Anes.

Le dernier carré de chansonniers semble avoir été constitué par Robert Rocca, Anne-Marie Carrière, Jean Amadou, Jacques Grello, Christian Vebel, Jacques Cathy, Pierre Destailles, Michel Herbert, Michel Méry, Jacques Provins, etc. Ils ont été remplacés par des imitateurs, qui n'ont que de vagues rapports avec la chanson.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. — Généralités

Barbier (P.) et Vernillat (F.), *Histoire de France par les chansons* (8 vol.), Paris, Gallimard, 1956-1961.

Chailley (J.), *La chanson populaire française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942.

Charpentreau (S.), *Le Livre d'or de la chanson française* (3 vol.), Paris, Editions ouvrières, 1971-1975.

— *Le Livre d'or de la chanson enfantine*, Paris, Editions ouvrières, 1976.

Erisman (G.), *Histoire de la chanson française*, Paris, Waleffe, 1967.

Vernillat (F.) et Charpentreau (J.), *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1re éd., 1968.

Encyclopédie de la Pléiade : articles de Chailley (J.), Lesure (F.), Thibault (G.), Verchaly (A.), Vernillat (F.), Paris, Gallimard, t. I, 1960-1 ; II, 1963.

2. — Origines

Schneider (M.), Le rôle de la musique dans la mythologie, etc., *Encyclopédie de la Pléiade* (t. I), Paris, Gallimard, 1960.

Wiora (W.), *Les 4 âges de la musique*, Paris, Payot, 1963.

3. — Troubadours et trouvères

Beck (J.), *La musique des troubadours*, Paris, Laurens, 1928.

Boutière (J.) et Schutz (A.-H.), *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1964.

Davenson (H.), *Les troubadours*, Paris, Le Seuil, 1961.

Jeanroy et Langfors, *Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1965.

4. — Du Moyen Age au XVIIe siècle

Gérold (Th.), *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*, Paris, Laurens, 1936.

Lesure (F.), *La chanson parisienne*, Monaco, Dyer, 1952.

Pirro (A.), *Histoire de la musique du XVe au XVIe siècle*, Paris, Laurens, 1940.

5. — XVIII[e] ET XIX[e] SIÈCLES

CIM (A.), *Emile Debraux roi de la goguette*, Paris, Flammarion, 1910.

GOUGELOT (H.), *La romance sous la Révolution et l'Empire*, Melun, Librairie d'Argennes, 1943.

GUICHARD (L.), *La musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

HERBERT (M.), *La chanson à Montmartre*, Paris, Table ronde, 1967.

TIERSOT (J.), *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931.

STROWSKY (S.), *Béranger*, Paris, Plon, 1913.

ZIWÈS (A.), *A Montmartre le soir...*, Paris, Grasset, 1951.

6. — EPOQUE CONTEMPORAINE

BERTIN (J.), *Chante toujours tu m'intéresses, ou les combines du show-biz*, Paris, Le Seuil, 1980.

CHARPENTREAU (S. et J.), *La chanson*, Paris, Editions ouvrières, 1960.

— *Veillées en chansons, ibid.*, éditions de 1958, 1961, 1970.

CHARPENTREAU (J.), *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Ed. du Cerf, 1960.

CLOITRE (Y.-M.), *Johnny Hallyday, les idoles et les jeunes*, Paris, Casterman, 1964.

COCTEAU (J.), *Foyer des artistes* (Œuvres complètes, tome 11), Paris, Marguerat, 1951.

GULLER (A.), *Le 9[e] art*, Bruxelles, Vokaer, 1978.

HALIMI (A.), *On connaît la chanson*, Paris, Table ronde, 1959.

JACQUES-CHARLES, *Cent ans de music hall*, Paris, Jeheber, 1956.

— *Naissance du music-hall*, Paris, Fayard, 1952 (Les Œuvres libres, n° 78).

LE BOTERF (H.), *La vie parisienne sous l'occupation* (2 vol.), Paris, France-Empire, 1974.

MIREILLE, *Avec le soleil pour témoin*, Paris, Robert Laffont, 1981.

Paroles et musique (revue mensuelle), Herville, Ed. de l'Araucaria.

Poésies et chansons (études et textes), Paris, Seghers.

Regards neufs sur la chanson, Paris, Le Seuil, 1954.

SABLON (J.), *De France ou bien d'ailleurs*, Paris, Robert Laffont, 1979.

SCOTTO (V.), *Souvenirs de Paris*, Toulouse, Staël, 1954.

TABET (G.), *Vivre deux fois*, Paris, Robert Laffont, 1980.

TRANCHANT (J.), *La grande roue*, Paris, Table ronde, 1969.

VAN PARYS (G.), *Les jours comme ils viennent*, Paris, Plon, 1969.

VIAN (B.), *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, Le livre contemporain, 1958.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre Premier. — La chanson au Moyen Age.... 5

I. Les origines du chant, 5. — II. Les troubadours et les trouvères, 6. — III. L'âge d'or de la chanson, 10.

Chapitre II. — Chansons des cours et des rues aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles..... 14

I. Débuts de l'édition musicale, 14. — II. Les musiciens découvrent les poètes, 17. — III. Evolution de la chanson populaire, 21.

Chapitre III. — Du siècle des Lumières au siècle des Révolutions 25

I. Renouveau de la chanson littéraire, 25. — II. La Romance, 29. — III. Chansons sociales et politiques, 32. — IV. Les écrivains romantiques découvrent le folklore, 40.

Chapitre IV. — Vers la chanson moderne 45

I. Du caf'conc' au music-hall, 45. — II. Les chansonniers, 54.

Chapitre V. — Chansons en tous genres : les années 30 64

I. « Y'a d'la joie », 64. — II. Légionnaires et marins : la chanson réaliste, 71. — III. « Parlez-moi d'amour », 75. — IV. Les amuseurs publics, 77.

Chapitre VI. — Un âge d'or de la chanson : de la Libération aux yéyés 79

I. La chanson libérée, 79. — II. Le temps des auteurs-compositeurs, 82. — III. La chanson littéraire, 86.

Chapitre VII. — La chanson et les moyens de masse. Les nouvelles idoles 91

I. De nouveaux modes de diffusion, 91. — II. Un nouveau Panthéon, 95. — III. L'industrie de la chanson, 99.

Chapitre VIII. — La chanson continue 105

I. Du yéyé à la chanson engagée, 105. — II. La tradition de la chanson populaire, 109. — III. Les grands créateurs et interprètes, 113. — IV. Prestige de la chanson, 115.

Chapitre IX. — L'esprit de la chanson française..... 118

Bibliographie sommaire 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mars 1983 — N° 28 791

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2046 **L'apartheid** (O. GUITARD)
2047 **La gynécologie de l'enfance et de l'adolescence** (D. SERSIRON)
2048 **Les musiciens du Roi de France** (M. BENOIT)
2049 **La catéchèse** (Ch. WACKENHEIM)
2050 **La foi catholique** (P. POUPARD)
2051 **Les partis politiques en Espagne** (P. LETAMENDIA)
2052 **Biomathématiques** (Y. CHERRUAULT)
2053 **Force ouvrière** (A. BERGOUNIOUX)
2054 **L'économie de la santé** (L. ROCHE, J. SABATINI et R. SERANGE-FONTERME)
2055 **Histogrammes et estimation de la densité** (M. DELECROIX)
2056 **Les thérapeutiques en sexologie** (J. CORRAZE)
2057 **Les civilisations du paléolithique** (F. HOURS)
2058 **Le narcissisme** (P. DESSUANT)
2059 **La Namibie** (G. CROS)
2060 **Textes constitutionnels étrangers** (S. RIALS)
2061 **L'assurance-vie et les assurances de personnes** (J.-L. AUBERT)
2062 **Le théâtre religieux en France** (M. LIOURE)
2063 **Le marketing direct** (D. XARDEL)
2064 **Le kibboutz** (E. BEN-RAFAEL, M. KONOPNICKI et Pl. RAMBAUD)
2065 **L'économie du tourisme** (R. LANQUAR)
2066 **Le Concile Vatican II** (P. POUPARD)
2067 **Le droit des Communautés européennes** (Ch. VALLÉE)
2068 **Les multinationales** (M. GHERTMAN)
2069 **Information et éducation sanitaires** (E. BERTHET)
2070 **Le C.N.P.F.** (J.-M. MARTIN)
2071 **Le commissaire de la République** (J.-F. AUBY)
2072 **La suggestopédie** (J. LERÈDE)
2073 **Le castrisme** (J. LAMORE)
2074 **La presse quotidienne régionale** (M. MATHIEN)
2075 **L'école maternelle** (J. VIAL)
2076 **Les langages de la sociologie** (J. HERMAN)
2077 **Le canoë-kayak** (M. CHAPUIS et J. LUTZ)
2078 **Les Acadiens** (J.-W. LAPIERRE et M. ROY)
2079 **L'asthme** (J. VIALATTE)
2080 **Le Cambodge** (J. DELVERT)
2081 **La polyembryonie** (J.-P. NÉNON)
2082 **Le crédit-bail immobilier** (E. M. BEY et Ch. GAVALDA)
2083 **L'Islande** (P. BIAYS)
2084 **Les communes françaises d'aujourd'hui** (P. RICHARD et M. COTTEN)
2085 **La politique militaire soviétique** (Cl. DELMAS)
2086 **Théorie du signal** (J.-L. LACOUME)
2087 **L'argumentation** (P. OLÉRON)
2088 **Le nouvel ordre économique international** (M. BETTATI)
2089 **Art et urbanisme** (A. CHARRE)
2090 **L'encadrement du crédit** (M. CASTEL et J.-A. MASSÉ)

BM VILLE DE METZ
025260 0038